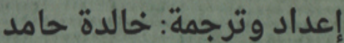
الكرنفال

في الثقافة الشعبية

جون ستوري - ميخائيل باختين

كليفورد غيرتز - عبد الله حمودي - إين آنغ











المتوسط



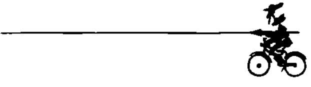
الكرنفال

في الثقافة الشعبية



المؤلفون: جون ستوري - ميخائيل باختين - كليفورد غيرتز - عبد الله حمودي - إين آنغ
إعداد وترجمة: خالد حامد / عنوان الكتاب: الكرنفال، في الثقافة الشعبية.
الطبعة الأولى: ٢٠١٧.
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-99687-93-9



منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120 / 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / محلة جديد حسن باشا / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org



الكرنفال
في الثقافة الشعبية

جون ستوري - ميخائيل باختين
كليفورد غيرتز - عبد الله حمودي - إين آنغ

إعداد وترجمة: خالدة حامد








مكتبة
الفكر الجديد

ما الشعبيّ في الثقافة؟

ما الذي يجعل من ثقافةٍ ما شعبيّةً؟ ما "الشعبيّ" الذي يُضاف إلى الثقافة؛ ليجعلها مفترقة عن سواها؟! وبإزاء أيّ نمطٍ آخر من أنماط الثقافة تقف هذه "الثقافة الشعبية"؛ ليكون لها ثمّة حضور وتعريف؟!

في الفضاء الثقافيّ العربيّ، غالباً ما صِيغَ مصطلح "الثقافة الشعبية"؛ ليلائم أحد خيارين: أولهما ما يتماهى مع الفولكلور والتراث، الأصيل منه، أو ما يُستعاد، بقصد إحيائه، وثانيهما الأدب الشفاهيّ، ومثاله الأجلى الشعر الشعبيّ.

نلحظ في الخيار الأول إن ما يجعل من نتاج ثقافيّ ما شعبياً هو محض زمنيّته، قِدَمه النسبيّ الذي يجعله نتاجَ فترة سبقتْ "أو واكبتْ" نشوء الدولة؛ أي قبل أن تفعل المؤسسات التربوية والتعليمية والثقافية فعلها في تكوين ثقافة "رسميّة". أما الخيار الثاني؛ فيستمدّ خصوصيّته من جنبة لغويةٍ، مؤدّاها الفرق بين الشفاهيّ والمكتوب، بين اللهجة و"اللغة العربية الفصحى".

ورغم أننا هنا بإزاء مشكلة مفاهيميّة، مؤدّاها أن "الثقافة الشعبية" قلّما أطلقت لدينا على مقابلها الحرفيّ باللغة الإنكليزية(Popular Culture) الذي يستبطن معنى الثقافة الشائعة، أو الأكثر انتشاراً، أو "ثقافة الجمهور"؛ أي كلّ ما يقف في مواجهة ثقافة أخرى مضادّة، هي الثقافة الرسمية، أو



"الراقية"، إلا أن شيوع الاصطلاح أعفى باحثين كثراً من مهمّة إيجاد اصطلاح آخر للتفريق بين الشعبيّ بمعنى الشائع، والشعبيّ بمعناه الفولكلوريّ، فمعلومٌ أن ثقافة فولكلورية ليست - بالضرورة - هي الثقافة التي يُتداول إنتاجها وتلقّيها السوادُ الأعظم من الجمهور.

هذه المشكلة المفاهيمية تنبّه لها بعض الباحثين، ومنهم الباحث المصريّ محمد الجوهريّ الذي أقرّ ب- "عدم وجود مصطلح مشابه ل- Popular Culture في اللغة العربية".

في ثقافتنا العربية، فإن الحدّين اللذَيْن أشرنا إليهما آنفاً، اللغوي والزمنيّ معاً، اللذين يفصلان بين "ثقافتين": إحداهما شعبية، والأخرى "رسميّة"، أو "راقية"، آخذان بالذوبان والاضمحلال، بشكل مضطرد، بسبب طبيعة الوسائط الحديثة التي يتم تداول النتاج الثقافيّ فيها. فالقنوات الفضائية والوسائط المتعددة (الملتيميديا) تكاد تردم الهوّة التي كانت قائمة بين نوعَي الثقافة هذَيْن، على الرغم من تأكيد باحثين كثر، على أن تقسيماً كهذا لا يعدو كونه تقسيماً سياسياً، ليس إلا، دون أن يكون للثقافة نفسها دخل في تكوينه.

نزعم أن تغييرات عميقة حدثتْ في بنيتنا الاجتماعية من قبيل تقلّص الهوّة بين ثقافتي الريف والمدينة، تؤازرها حقيقة أن النتاج الثقافيّ المسمّى راقياً (كالموسيقى الكلاسيكية والروايات والشعر الحديث والفن التشكيلي بأنواعه) صار تلقّيه متاحاً، بشكل واسع، ونرى أن تلك التغييرات أصبحتْ محرّضاً على إعادة التفكير في ما هو شعبيّ، والشكّ في مسلّماتنا النظرية التي ما تزال ترسم بين الثقافتين حدوداً غليظة.

هذا الكتاب محاولة لإلقاء نظرة بانورامية على مفهوم الثقافة الشعبية،



وقد عمدت معدّته ومترجمته إلى انتقاء مقالاتٍ، تغطي مشهداً واسعاً، يمتدّ من تأثير الطقوس الرومانية على الثقافة الشعبية الأوربية(مقال ميخائيل باختين)، إلى التساؤل عمّا يجعل مسلسلاً تلفزيونياً مندرجاً ضمن الثقافة الشعبية(مقال إين آنغ عن مسلسل دالاس) مروراً بتفحّص طقوس الأضاحي والأعياد في المغرب العربي(مقال عبد الله حمودي)، ودراسة دلالات صراع الديكة في بالي(مقال كليفوردغيرتز)، وقبل ذلك كله المقال التعريفي الشامل الذي يُلقي الضوء على سؤال(ما الثقافة الشعبية؟) الذي كتبه جون ستوري.

تأتي أهمّيّة الكتاب من هذه السعة في الرؤية التي يشتمل عليها، ومن الثقل المعرفيّ الذي يتمتع به الباحثون والمفكرون الذين انتُقيتْ مقالاتهم، واللغة العربية الصافية التي أدّتْ بها المترجمةُ عملَها على أكمل وجه، وتتأكد أهمّيّة هذا الكتاب إذا ما عرفنا كم هي شحيحة الكُتُب المترجَمَة في هذا الميدان البحثيّ فائق الأهمّيّة.

أحمد عبد الحسين




مكتبة
الفكر الجديد

الكرنفال

في الثقافة الشعبية





الفصل الأول
ما الثقافة الشعبية؟

جون ستوري




مكتبة
الفكر الجديد

أود أن أبين بعض الملامح العامة للجدل الذي أثارته دراسة الثقافة الشعبية قبل أن أسهب بدراسة مختلف الطرق التي تم بها تعريف الثقافة الشعبية، وتحليلها. ليس في نيّتي وضع اليد على النتائج والبراهين التي سأطرحها لاحقاً، بل أرغب - وببساطة - بإجراء مسح للمشهد المفهومي للثقافة الشعبية، وهذه مهمة كؤود في أوجه عدّة؛ إذ مثلما يشير توني بينيت Tony Bennett ، فإن"مفهوم الثقافة الشعبية - كما يبدو - عديم الجدوى في النهاية؛ فهو البوتقة التي تنصهر فيها المعاني المشوّشة والمتناقضة التي لها القدرة على تضليل البحث عبر عدد من الأزقة النظرية المسدودة"[1]. وينبع جزء من الصعوبة من الآخرية otherness الضمنية التي تكون "غائبة/ حاضرة" دائماً حينما نستعمل مصطلح الثقافة الشعبية.

ومثلما سيتضح لاحقاً، يتم تعريف الثقافة الشعبية دائماً، ضمناً أو علناً، عبر مقارنتها بمقولات مفهومية أخرى: ثقافة الشعب، الثقافة الجماهيرية، الثقافة المتسيّدة[2]، ثقافة الطبقة العاملة، ... إلخ.

ولا بدّ للتعريف الدقيق من أن يأخذ هذه القضية بنظر الاعتبار دائماً. وفضلاً عن ذلك، ومثلما سنرى أيضاً، فإن أيمّا مقولة مفهومية يتم نشرها بوصفها الآخر"الغائب / الحاضر" للثقافة الشعبية، ستؤثر - دائماً، وبقوة - على الاقترانات التي تنزل إلى حيّز الفعل حينما نستعمل مصطلح الثقافة الشعبية.



ولهذا السبب، علينا - عند دراسة الثقافة الشعبية - أن نعمد - أولاً - إلى مواجهة الصعوبة التي يفرضها المصطلح نفسه؛ أي "أن نقترح مجالات بحث وأشكال تعريف نظري وتركيز تحليلي مختلفة تماماً اعتماداً على كيفية استعماله"(٣). ولعل الحجّة الرئيسة التي سيستخلصها الدارسون هنا - كما أظن - هي أن الثقافة الشعبية مقولة مفهومية فارغة، في الواقع؛ مقولة يمكن تعبئتها بأصناف متنوعة جداً من الطرق المتضاربة غالباً تبعاً لسياق استعمالها.

الثقافة

لتعريف الثقافة الشعبية، نحتاج - أولاً - إلى تعريف مصطلح الثقافة. يصف ريموند ويليمز Raymond Williams الثقافة بأنها "واحدة من أعقد مفردتين أو ثلاث في اللغة الإنجليزية"(٤). ويقترح ويليمز ثلاثة تعريفات أوسع. الأول إمكانية استعمال الثقافة للإشارة إلى "سيرورة التطور الفكري والروحي والجمالي العامة"(٥)؛ فنحن - مثلاً - "نستطيع التحدث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية، ولا نشير في هذه الحالة سوى إلى العوامل الفكرية والروحية والجمالية؛ أي عظماء الفلاسفة وعظماء الفنانين وعظماء الشعراء. ولعل تلك صياغة مفهومة على أكمل وجه. وربمّا يوحي الاستعمال الثقافي لمفردة ثقافة ب- "طريقة حياة معينة، سواء أكانت لشعب ما، أو حقبة ما، أو جماعة ما"(٦). وإذا استخدمنا هذا التعريف - عند الحديث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية - فإننا لا نضع نصب أعيننا العوامل الفكرية والجمالية فحسب، بل نضع - أيضاً - تطور التعلم والعُطل وأنواع الرياضة والاحتفالات الدينية. وأخيراً يقترح ويليمز إمكانية استعمال الثقافة للإشارة إلى "مؤلفات وممارسات نشاط فكري، وفني بالدرجة الأساس"(٧). بمعنى آخر إنها تلك النصوص والممارسات التي تتمثل وظيفتها الرئيسة بالتدليل أو الإنتاج، أو تشكّل فرصة لإنتاج المعنى. والثقافة - في هذا التعريف



الثالث - "مرادفة لما يُطلق عليه البنيويون وما بعد البنيويين تسمية "الممارسات التدليلية". ولعلنا نستطيع - باستعمال هذا التعريف - التفكير بأمثلة، كالشعر والرواية والباليه والأوبرا والفنون الجميلة. ويعني التحدث عن الثقافة الشعبية - عادة- تحريك التعريفين الثاني والثالث لمفردة ثقافة؛ فالتعريف الثاني - أي الثقافة بوصفها طريقة حياة معينة - يسمح لنا بالتحدث عن ممارسات من قبيل العطلة على شاطئ البحر، والاحتفال بالكريسماس، والثقافات الفرعية للشباب، بوصفها أمثلة على الثقافة. ويُشار لها - عادة - بصفة الثقافات المعيشة، أو الممارسات الثقافية.

أما المعنى الثالث - الثقافة بوصفها ممارسات تدليلية - فإنها تسمح لنا بالتحدث عن أوبرا الصابون، وموسيقى البوب والهزليات، بوصفها أمثلة على الثقافة، ويشار إليها - عادة - بتسمية النصوص الثقافية. ولعل قلّة من الناس يفكرون بتعريف ويليمز الأول عند التفكير بالثقافة الشعبية.

الأيديولوجيا

قبل التحول صوب تعريفات مختلفة للثقافة الشعبية، ثمّة مصطلح آخر علينا التفكير به: الأيديولوجيا. فالأيديولوجيا مصطلح حاسم في دراسة الثقافة الشعبية يقول عنه غرايم تيرنر Graeme Turner بأنه "أهم مقولة مفهومية في الدراسات الثقافية[٨]". بل إن جيمس كيري James Carey يقترح "إمكانية وصف الدارسات الثقافية البريطانية بسهولة، وربّما بدقة أكبر، بأنها دراسات أيديولوجية"[٩]. والأيديولوجيا - مثل الثقافة - تنطوي على الكثير من المعاني المتصادمة. وغالباً ما يتعقّد فَهْم هذا المفهوم، من خلال حقيقة أنه يُستعمَل - في الكثير من التحليل الثقافي - بالتبادل مع الثقافة نفسها، بل مع الثقافة الشعبية، على وجه الخصوص. ومع أن الأيديولوجيا استُعملت للتعامل مع المجال نفسه الذي تتعامل معه الثقافة والثقافة الشعبية، نجد أن الاصطلاحَيْن غير مترادفَيْن تماماً.



ومثلما يذكر ستيورات هول Stuart Hall، "ثمّة شيء يتجاهله المرء حينما يقول"أيديولوجيا"، وثمة شيء لا يكون حاضراً حينما يقول"ثقافة"[10]. وممّا لاشك فيه أن السياسة هي الفضاء المفهومي الذي يشير إليه هول، وأن ما يجعل الأيديولوجيا مصطلحاً مهماً في أي فَهْم لطبيعة الثقافة الشعبية هو حقيقة أن الأيديولوجيا كانت تُستعمل للإشارة إلى المجال نفسه الذي تُشير له الثقافة والثقافة الشعبية. وفيما يأتي مناقشة موجزة لخمسة - فقط - من المعاني الكثيرة لمفهوم الأيديولوجيا، مع التركيز - فقط - على المعاني ذات الصلة بدراسة الثقافة الشعبية.

أولاً، من الممكن أن تشير الأيديولوجيا إلى مجموعة منظمة من الأفكار التي تصوغها جماعة معينة من الناس. فنحن نستطيع - مثلاً - التحدث عن "الأيديولوجيا المهنية" للإشارة إلى الأفكار التي تحدد شكل الممارسات التي تقوم بها جماعات مهنية معينة، ونستطيع - أيضاً - التحدث عن"أيديولوجيا حزب العمال"، ولعلنا نشير هنا إلى مجموعة الأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تشكّل تطلّعات الحزب وأنشطته. ويوحي التعريف الثاني بشيء من المواربة والتشويه والإخفاء؛ إذ تُستعمل الأيديولوجيا - هنا - للإشارة إلى الكيفية التي تمكّنت بها بعض النصوص والممارسات الثقافية من تشويه صور الواقع؛ فهي تُنتج ما يُطلق عليه تسمية "الوعي الزائف"[11]. ويقال إن مثل هذا التشويه يعمل لمصالح السلطويين ضد مصالح المحرومين من السلطة. وبمقدورنا - إذا استعملنا هذا التعريف - أن نتحدث عن الأيديولوجيا الرأسمالية. ولعل الهول الذي ينطوي عليه هذا الاستعمال هو الطريقة التي تخفي بها الأيديولوجيا واقع هيمنة السلطويين: فالطبقة المتسيّدة لا ترى نفسها بصفة مُستغِلَّة أو مُضطهِدَة. والأهم من ذلك، ربمّا، الطريقة التي تخفي بها الأيديولوجيا واقع خضوع أولئك المحرومين من السلطة: إذ لا ترى الطبقة الخاضعة



نفسها بصفة مُضطهَدة، أو مُستغَ-لَّة. وينشأ هذا التعريف عن افتراضات معينة، تخص ظروف إنتاج النصوص والممارسات الثقافية التي تم التأكيد على أنها الانعكاسات أو التعبيرات الخاصة بالبنى الفوقية لعلاقة السلطة بقاعدة المجتمع الاقتصادية، وهذا أحد الافتراضات الأساسية للماركسية الكلاسيكية. وهنا صياغة كارل ماكس الشهيرة:

يدخل الناس، ضمن الإنتاج الاجتماعي لوجودهم، في علاقات ضرورية محددة، تكون مستقلة عن إرادتهم، وأعني بها - تحديداً - علاقات الإنتاج التي تقابل مرحلة معينة من تطور قوى إنتاجهم المادية. ويشكل مجموع علاقات الإنتاج هذه بنية المجتمع الاقتصادية؛ أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية فوقية قانونية وسياسية تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. ويتحكم نمط إنتاج الحياة المادية بسيرورة الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموماً. وليس وعي الناس مَن يحدد كينونتهم، بل على العكس من ذلك؛ كينونتهم الاجتماعية هي التي تحدد وعيهم[١٢].

يوحي ماركس - هنا - بأنه سيكون للطريقة التي ينظم بها المجتمع وسيلة إنتاجه الاقتصادي أثر حتمي على نوع الثقافة التي ينتجها ذلك المجتمع، أو التي يجعل إنتاجها ممكناً. وتعدّ المنتجات الثقافية لما يُسمّى بعلاقة "البنية الفوقية / القاعدية" أيديولوجية إلى الحد الذي تقوم فيه، نتيجة لهذه العلاقة، بالدعم الضمني أو العلني لمصالح الجماعات المهيمنة التي تفيد اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً من التنظيم الاقتصادي للمجتمع. ومع قولنا هذا، فإن الحال هي:

إن القبول - عادةً - بالرأي القائل بأن سريان الحركة السببية داخل المجتمع يكون متفاوتاً، إلى الحد الذي يؤثر فيه الاقتصاد، وبامتياز، على



العلاقات السياسية والأيديولوجية، بطرق، لا تحدث، بالاتجاه المعاكس، قد تم الاعتقاد به، على نحو، يشكّل "الموقف الحدّي" للماركسية، مع التأكيد على أن الماركسية عندما تهجر مثل هذا الزعم لن تعدو ماركسية؛ إذنْ[١٣].

ونستطيع - أيضاً - استعمال الأيديولوجيا ضمن هذا المعنى العام؛ لنشير إلى علاقات السلطة خارج علاقات الطبقة. فعلى سبيل المثال، يتحدث النسويون عن سلطة الأيديولوجيا البطرياركية، وكيف تعمل على إخفاء وحجب وتشويه علاقات الجنوسة gender في مجتمعنا. وهي أيديولوجية، لا لأنها تقدم أكاذيب عن علاقات الجنوسة، بل لأنها تقدم الحقائق الجزئية، بوصفها الحقيقة الكاملة، وتعتمد سلطتها - تحديداً - على قدرتها على تشويش أيّ فرق بين الاثنين.

أما التعريف الثالث للأيديولوجيا (الذي يرتبط بالتعريف الثاني ارتباطاً وثيقاً، ويعتمد عليه أحياناً) فيستعمل المصطلح للإشارة إلى "أشكال أيديولوجية"[١٤]. والقصد من هذا الاستعمال هو جذب الانتباه إلى الطريقة التي دائماً ما تعمد بها النصوص (الخيال التلفزيوني، أغاني البوب، الروايات، الأفلام المتنوعة.. إلخ) إلى تقديم صورة معينة عن العالم. كما يعتمد على فكرة المجتمع، بوصفه متصارعاً، لا قائماً على الإجماع. ويقال إن النصوص تنحاز - بوعي أو بلا وعي - إلى أحد أطراف الصراع. ويلخّص المسرحي الألماني بيرتولت بريخت Bertolt Brecht المسألة بقوله: "دائماً ما تتضمّن المسرحية - سواء أكانت جيدة أم رديئة - صورة عن العالم ... ليس ثمّة مسرحية، ولا أداء مسرحيّ، لا يؤثر - بطريقة ما - على نزعات الجمهور وتصوراته. لا يخلو الفن من التبعات مطلقاً"[١٥].

من الممكن تعميم مسألة بريخت؛ لتشمل النصوص الثقافية كلها. ولعل هناك طريقة أخرى لقول ذلك تتمثل - ببساطة - بالتأكيد على أن



النصوص كلها سياسية في النهاية؛ فهي تقدم دلالات أيديولوجية متنافسة عن الطريقة التي يكون عليها العالم.

ولهذا فإن الثقافة الشعبية، مثلما يذكر هول Hall، هي الموقع الذي "تنخلق عنده أفهام اجتماعية جمعية"، وهي ذات صلة بـ-"سياسةِ التدليل"؛ أي محاولة استمالة القرّاء إلى طرق معينة لرؤية العالم(١٦).

والتعريف الرابع هو التعريف الذي تمتّع بالتأثير الكبير في السبعينيات وبداية الثمانينيات [من القرن العشرين]؛ تعريف الأيديولوجيا الذي طوّره الفيلسوف الماركسي الفرنسي لوي إلتوسير Lois Althusser. سأحدد هنا - ببساطة - بعض النقاط الرئيسة التي تخصّ أحد تعريفاته للأيديولوجيا؛ فقد تمثل رأيه الأساس بالنظر إلى الأيديولوجيا، لا بوصفها مجموعة أفكار، بل بوصفها ممارسة مادية. ويعني - بذلك - أننا نواجه الأيديولوجيا في ممارسات الحياة اليومية، وليس - فقط - في أفكار معينة، تخص الحياة اليومية. والذي يعتقده إلتوسير - بالدرجة الأساس - هو الطريقة التي يكون بها لطقوس وعادات معينة أثر ربطنا بالنظام الاجتماعي الذي يتميز بتفاوتٍ هائلٍ في الثروة والمكانة والسلطة. وباستعمال هذا التعريف، نستطيع وصف العطل التي تقام عند شاطئ البحر، أو احتفالات الكريسماس، بوصفها أمثلة على الممارسات الاجتماعية. ولعل ذلك سيشير إلى الطريقة التي تقدم بها [هذه الممارسات] اللذّة والتحرر من متطلبات النظام الاجتماعي الاعتيادية، لكنها تعيدنا - في النهاية - إلى أماكننا في النظام الاجتماعي؛ منتعشين ومستعدين لتحمّل أي استغلال واضطهاد حتّى يحين موعد الإجازة الرسمية التالية. وبهذا المعنى، تعمل الأيديولوجيا على إعادة إنتاج الشروط الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الضرورية لاستمرار الشروط الاقتصادية والعلاقات الاقتصادية للرأسمالية.



ويقترن التعريف الخامس للأيديولوجيا بالعمل المبكر الذي أنجزه المنظرّ الثقافي الفرنسي رولان بارت Roland Barthes الذي يؤكد أن الأيديولوجيا تعمل - بالدرجة الأساس - عند مستوى الاقترانات التي تحملها(أو التي يمكن دفعها إلى حمل) المعاني والنصوص والممارسات الثانوية واللاواعية غالباً. فالأيديولوجيا(أو"الأسطورة"مثلما يسمّيها بارت) هي المجال الذي يجري عنده صراع هيمنة لتضييق نطاق الاقترانات. ولنضرب مثالاً هنا لتوضيح مرامي بارت؛ فقد اختُتمت النشرة الإذاعية السياسية لحزب المحافظين، والتي بُثّت في عام ١٩٩٠ بكلمة "الاشتراكية" التي تحوّلت إلى قضبان السجن الحمراء. توحي هذه النشرة أن اشتراكية حزب العمال رديفة للسجن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. وكانت النشرة الإذاعية تحاول تثبيت اقترانات كلمة "اشتراكية"، كما أنها كانت تأمل - أيضاً - أن تضع الاشتراكية في علاقة ثنائية، تقرن الاشتراكية باللاحرية، بينما تقرن حزب المحافظين بالحرية. ويرى بارت أن هذا مثال تقليدي على عمليات الأيديولوجيا؛ أي محاولة إضفاء الشمولية والشرعية على ما هو - في الحقيقة - متحيّز، وخاص. بمعنى آخر، إنها محاولة الإيهام بطرح ما هو ثقافي، بوصفه أمراً طبيعياً.

لقد تفحّصنا - لحدّ الآن، وبإيجاز - مختلف طرق تعريف الثقافة والأيديولوجيا. والذي ينبغي توضيحه الآن هو أن الثقافة والأيديولوجيا يغطّيان المشهد المفهومي نفسه، إلى حدّ كبير، وأن الاختلاف الرئيس بينهما هو أن الأيديولوجيا تضفي بُعداً سياسياً على الحقل المشترك. وفضلاً عن ذلك، فإن إدخال مفهوم الأيديولوجيا يوحي بأن مشهد الثقافة / الأيديولوجيا يتميّز - على نحو، لا مفر منه - بعلاقات السلطة والسياسة، ويوحي بأن دراسة الثقافة الشعبية ترقى إلى أكثر من محض مناقشة بسيطة للتسلية ووقت الفراغ(١٧).



الثقافة الشعبية

ثمّة طرق متنوعة لتعريف الثقافة الشعبية. ونُعنى هنا بمختلف الطرق التي حاولت فيها مقاربات نقدية متنوعة أن تثبت معنى الثقافة الشعبية. ولهذا السبب فإن كل ما أنوي القيام به الآن هو تقديم عرض أوّلي لستة تعريفات للثقافة الشعبية التي قد تشكّل - عبر طرقها العامة والمختلفة - دراسة للثقافة الشعبية. لكنْ؛ قبل كل شيء، هناك حاجة إلى تبيان شيء، بصدد مصطلح "الشعبية"؛ إذ يقترح ويليمز أربعة معانٍ متداولة: "يحبها الناس كثيراً"، "أنواع العمل المتدنية" و"العمل الذي يتم الشروع به قصدياً لكسب تفضيل الناس" و"الثقافة التي أنتجها الناس لأنفسهم وبأنفسهم حقاً"[١٨]. وبذا يتضح أن كل تعريفات الثقافة الشعبية تستدعي معها خليطاً معقّداً من مختلف معاني مصطلح "ثقافة" مع مختلف معاني مصطلح "شعبية". ولهذا السبب يُعدّ تأريخ تورّط النظرية الثقافية بالثقافة الشعبية تأريخاً لمختلف الطرق التي ارتبط بها كلا المصطلحين عبر العمل النظري ضمن سياقات تاريخية واجتماعية معينة.

وفي أية محاولة لتعريف الثقافة الشعبية توجد نقطة انطلاق واضحة، تتمثل بالقول بأن الثقافة الشعبية لا تعدو كونها ثقافة، تحظى بتفضيل واسع النطاق، أو بإعجاب بالغ من قبل الكثير من الناس. وممّا لا شك فيه أن مثل هذا المؤشر الكمّي يلقى موافقة الكثيرين. وبمقدورنا دراسة مبيعات الكُتُب ومبيعات تذاكر المباريات الفردية والألبومات. وبمقدورنا - أيضاً - دراسة قوائم الحضور إلى الحفلات الموسيقية، والأحداث الرياضة، والاحتفالات، ونستطيع تمحيص أرقام أبحاث السوق التي تخص تفضيلات الجمهور لمختلف البرامج التلفزيونية. وستخبرنا مثل هذه الإحصاءات بلا ريب، الشيء الكثير. وممّا يبعث على المفارقة هو أن هذه الصعوبة قد تكون شاهداً بأننا سنعرف أكثر ممّا ينبغي؛ فما لم نتفق على رَقْم معين،



إذا تجاوزناه، يصبح شيئاً ما ثقافة شعبية، وإذا وقفنا دونه، يكون ثقافة، ليس إلا، فسنجد أن قائمة الأشياء التي تحظى بتفضيل واسع النطاق، أو بإعجاب كبير من الناس قد تتضمّن الكثير، إلى الحدّ الذي يبدو فيه من العبث إدراجها ضمن التعريف المفهومي للثقافة الشعبية. وعلى الرغم من هذه المشكلة، تتضح ضرورة أن يتضمن تعريف الثقافة الشعبية بُعْداً كمّيّاً؛ إذ يبدو أن الثقافة الشعبية تتطلب ذلك. كما يتضح - أيضاً - أن المؤشر الكمّيّ لا يكفي - وحده - لتقديم تعريف دقيق للثقافة الشعبية. ولعلّ مثل هذه الإحصاءات ستتضمن تقريباً "الثقافة الراقية" المخوّلة رسمياً" التي يمكن الزعم، وعلى نحو مسوّغ بأنها "شعبية" ضمن هذا المعنى، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار مبيعات الكُتُب والأسطوانات ومعدلات الجمهور الذين يشاهدون العروض التلفزيونية لروائع الأدب"[١٩].

والطريقة الثانية لتعريف الثقافة الشعبية هي القول بأنها الثقافة "الفَضْ-لة" التي تبقّت بعد أن قررنا ما الثقافة الراقية. وضمن هذا التعريف تكون الثقافة الشعبية مقولة "الفَضْ-لة" المتبقية التي تضم النصوص والممارسات الثقافية التي تفشل في التوافق مع المعايير المطلوبة، للارتقاء إلى مستوى الثقافة الراقية. بمعنى آخر، إنه تعريف الثقافة الشعبية، بوصفها ثقافة دونية. وقد يتضمن اختبار الثقافة / الثقافة الشعبية مجموعةً من الأحكام القيمية، بخصوص نص، أو ممارسة ثقافية معينة. فعلى سبيل المثال، قد نرغب بالإصرار على التعقيد الشكلي، وقد نرغب - أيضاً - بالقول إن القيمة الأخلاقية هي منهج ملائم للحكم. وقد يرغب نقّاد ثقافيون آخرون بالتأكيد على أن الأمر كله سيؤول - في النهاية - إلى الرؤية النقدية التي يوفرها النص أو الممارسة. فلكي يكون [الشيء] مُجدياً ثقافياً، لابد له من أن يكون صعباً؛ لأن ذلك سيجعل فَهْمه مقصوراً على فئة محددة، وبالتالي يمنحه منزلة استثنائية، بوصفه ينتمي



إلى "الثقافة الراقية". وأن صعوبته - تحديداً - هي ما يجعله استثنائياً؛ فهي تضمن له جمهوراً استثنائياً. ويؤكد السوسيولوجي الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu أن الفروق الثقافية تُستعمل بهذه الطريقة لدعم الفروق الطبقية، ويكون "الذوق" مقولة أيديولوجية بعمق: فهو يعمل كعلامة على "الطبقة"(مع استعمال المصطلح بمعنى مزدوج؛ ليعني المقولة الاقتصادية الاجتماعية، ومستوى معيناً من النوعية أو الجودة). ويرى بورديو أن استهلاك الثقافة "مُعدٌّ سلفاً، بوعي وقصدية، لتحقيق وظيفة اجتماعية، تتمثل بشرعنة الاختلافات الاجتماعية"[٢٠]. وغالباً ما يتم دعم مثل هذه الفروق بمزاعم تقول إن الثقافة الشعبية ثقافة تجارية، يتم إنتاجها جماهيرياً، في حين أن الثقافة الراقية هي نتيجة فعل إبداع فردي؛ ولهذا السبب تستحق الثقافة الراقية استجابة معنوية وجمالية، في حين لا تتطلّب الثقافة الشعبية سوى معاينة سوسيولوجية سريعة لفكّ مغاليق القليل، ممّا ستقدمه. ومهما يكن المنهج الذي يتم توظيفه هنا، فإن الراغبين بالبرهنة على الفرق بين الثقافة الراقية والشعبية يصرون - عموماً - على أن الفرق بين الاثنين لا لبس فيه البتة.

وفضلاً عن ذلك، ليس الفرق بين الاثنين واضحاً فحسب، بل ثابت دائماً. وتحظى المسألة الأخيرة بالإصرار عادة، ولا سيما إذا كان الفرق معتمداً خواصّ نصّيّة أساسية مُفترَضة. ولاشك في أن هناك الكثير من المشكلات تخصّ هذا اليقين. فعلى سبيل المثال، يُنظر إلى ويليم شكسبير - الآن - بوصفه مثالاً للثقافة الراقية، مع أن مؤلفاته كانت تمثل - حتّى نهاية القرن التاسع عشر - جزءاً كبيراً من المسرح الشعبي[٢١]. والأمر نفسه يمكن أن ينطبق على مؤلفات تشارلز ديكنز. وعلى هذه الشاكلة، يمكن أن ننظر إلى "أفلام السهرة الفرنسية" بأنها عبرَت الحد الفاصل بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية: فما بدأ بصفة سينما شعبية صار - الآن - من محفوظات



الأكاديميات ونوادي الأفلام. وثمة مثال حديث عن الانتقال الثقافي في الاتجاه الآخر، وهو تسجيل لوسيانو بافاروتي Luciano Pavarotti[٢٢] لأغنية بوشيني Puccini[٢٣] التي تحمل عنوان "لن ينام أحد" Nessun Dorma. ولعل أشد المدافعين عن الثقافة الراقية لن يرغب بإقصاء بافاروتي أو بوشيني من مجموعته المنتقاة. ففي عام ١٩٩٠ تحديداً، نجح بافاروتي في إيصال أغنيته "لن ينام أحد" إلى مرتبة الصدارة في الإحصائيات البريطانية. ومثل هذا النجاح التجاري - عند أي تحليل كمّيّ - يجعل من المؤلف والمؤدي والأغنية نفسها ثقافة شعبية. وقد اشتكى أحد الطلاب الذين أعرفهم من الطريقة التي تجردت بها الأغنية من قيمتها، بفعل نجاحها التجاري، وقال إنه يشعر - الآن - بالحرج من عزف الأغنية مخافة أن يظن أحدهم أن ذوقه الموسيقي تكوّن - ببساطة - نتيجة حصول الأغنية على جائزة "أغنية كأس العالم الأكبر الممنوحة رسمياً من هيئة الإذاعة البريطانية BBC". بينما ضحك بقية الطلاب، وأبدوا سخريتهم. لكن شكوى هذا الطالب تسلّط الضوء على أمر بالغ الأهمّيّة، يخص تقسيم الثقافة الراقية / الثقافة الشعبية: الاستثمار النخبوي الذي يوظفه البعض، ويديمونه[٢٤].

وفي الثلاثين من تموز عام ١٩٩١، قدم بافروتي حفلاً موسيقياً مجانياً في الهايدِ بارك في لندن. وكان من المتوقع حضور ربع مليون شخص، لكنْ؛ بسبب هطول أمطار غزيرة، لم يحضر سوى مائة ألف شخص. لقد انطوى الحدث على أمرين يهمّان دارس الثقافة الشعبية؛ أولهما الشعبية الهائلة التي اتسم بها الحدث، ومن الممكن ربط هذا الأمر بحقيقة أن البوميّ بافاروتي الأخيرين Essential Pavarotti 1 و Essential Pavarotti 2 كانا قد تصدَّرا معاً الإحصائيات البريطانية، وبذا فإن شعبيته الواضحة تستدعي الشك بأي تفريق واضح بين الثقافة الراقية والثقافة الشعبية. وثانيهما، المدى الذي يمكن أن تؤدي به شعبية بافاروتي إلى



تهديد "الاستثنائية" الطبقية للفرق بين الثقافة الراقية والثقافة الشعبية. ولهذا السبب من المثير أن نلاحظ الطريقة التي تناولت بها وسائل الإعلام هذا الحدث؛ إذ حملت كل الصحف البريطانية ذات القطع الصغير أنباء عن الحدث في صفحاتها الأولى. فعلى سبيل المثال، خصصت صحيفة "الديلي ميرور" The Daily Mirror خمس صفحات للحفل الموسيقي. وتكشف تغطية هذه الصحف عن محاولة واضحة لتعريف الحدث من زاوية الثقافة الشعبية. ونقلت جريدة"الصن"The Sun عن امرأة قولها "لا يمكنني تحمّل تكلفة الذهاب إلى مقصورات الأوبرا الباذخة بزينتها الفارهة التي تبلغ قيمة تذكرة الجلوس فيها مائة باون". وقدمت صحيفة "الديلي ميرور" افتتاحية، ذكرت فيها أن حفل بافاروتي "لم يكن من أجل الأغنياء، بل من أجل الآلاف.. الذين لا يستطيعون مطلقاً تحمّل تكاليف قضاء ليلة مع نجم أوبرالي". وحينما تناولت نشرات الأخبار التلفزيونية هذا الحدث عقب حدوثه، تم التطرق إلى التغطيات التي قامت بها الصحف كجزء من المعنى العام للحدث. وأشارت نشرة "أخبار الساعة الواحدة" في البي بي سي(BBC) ونشرة أخبار "الثانية عشرة والنصف" في الآي تي في ITV) إلى الطريقة التي قامت بها هذه الصحف بتغطية مضمون الحذث، وتطرّقتا - أيضاً - إلى المدى الذي قامتا فيه بتغطية الحفل الموسيقي.

وفجأة بدأ الشك يلفّ ثوابت المشهد الثقافي القديمة. ومع ذلك، كانت ثمّة محاولة لإدخال الثوابت القديمة: "ذكر بعض النقّاد أن الهايد بارك ليس مكاناً للأوبرا"(أخبار الساعة الواحدة)؛ "ربمّا يظن بعض المتحمّسين للأوبرا أن الأمر ينطوي على شيء من السوقية"(أخبار الثانية عشرة والنصف).

ومع أن مثل هذه التعليقات تبدي طيف استثنائية الثقافة الراقية،



نجدها بدت - وعلى نحو يلفت النظر - مرتبكة في تقديم أي عرض مؤثّر بخصوص الحدث؛ فالتقسيم الثقافي الواضح - ظاهرياً - بين الثقافة الراقية والثقافة الشعبية ما عاد يبدو جليّاً بعد أن حل الجانب الاقتصادي فجأة محل الثقافي ما يكشف النقاب عن تقسيم بين "الأغنياء" و"الآلاف". لقد كانت شعبية الحدث - تحديداً - هي التي أجبرت نشرات الأخبار التلفزيونية على مواجهة الثوابت القديمة، واكتشاف الحاجة إليها في النهاية. ومن الممكن تفسير ذلك - إلى حد ما - بالرجوع إلى المعنى المتناقض لمصطلح "الشعبي"[٢٥]. فمن ناحية، قد يوصف شيء ما بالجودة؛ لأنه شعبي، ولعل مثالاً على هذا الاستعمال هو: كان حفلاً شعبياً. ومع ذلك نجد - من ناحية أخرى - أن شيئاً يوصم بالرداءة، للسبب نفسه تحديداً، خذ مثلاً هذه التقابلات الثنائية:

الصحافة الشعبية	الصحافة الراقية
السينما الشعبية	سينما الفن
التسلية الشعبية	ثقافة الفن

وهذا يبيّن - بوضوح - الطريقة التي يحمل بها الشعبي والثقافة الشعبية في مجتمعنا اقترانات بالدونية، وهي ثاني أفضل ثقافة لأولئك الذين يعجزون عن فَهْم(بل تقدير) الثقافة الحقيقية؛ أي ما أشار إليه ماثيو آرنولد Mathew Arnold بأنها "أفضل ما تم التفكير به وأفضل ما قيل في العالم". ويؤكد هول أن ليس المهم هنا حقيقة أن الأشكال الشعبية تتحرك صعوداً ونزولاً على "المصعد الثقافي"، بل الأهم هو "القوى والعلاقات التي تديم الفروق؛ أي الاختلافات التي تحتاجها المؤسسات والعمليات المؤسساتية لإدامة كل منهما، والاستمرار بتأشير الفرق بينهما"[٢٦]. وهذا هو - بالضبط - عمل النظام التعليمي، وتعزيزه لتقاليد الانتقاء[٢٧].

أما الطريقة الثالثة لتعريف الثقافة الشعبية؛ فهي بوصفها ثقافة "جماهيرية". وهذا التعريف يضع ثقله على التعريف السابق، ولهذا فإن كل ما أرغب القيام به - الآن - هو رسم الحدود الأساسية لهذا التعريف.

النقطة الأولى التي يرغب بها الذين يشيرون إلى الثقافة الشعبية، بصفة الثقافة الجماهيرية هي ترسيخ مسألة أن الثقافة الشعبية ثقافة تجارية ميؤوس منها؛ ثقافة مُنتجَة جماهيرياً لغرض الاستهلاك الجماهيري، وجمهورها حشد من المستهلكين الذين تعوزهم القدرة على التمييز. والثقافة نفسها صيغية formulaic، يمكن التلاعب بها (لليمين، أو لليسار السياسي، اعتماداً على مَن يقوم بالتحليل). إنها ثقافة تُستهلَك ببلاهة وسلبية بلهاء. لكنْ؛ مثلما يشير جون فسك John Fiske، "يصيب الفشل ما بين ٨٠ و ٩٠ ٪ من المنتجات الجديدة، على الرغم من تخصيص إعلانات هائلة لها؛ وتخفق الكثير من الأفلام حتّى في استعادة تكاليفها التأسيسية في شباك التذاكر"[٢٨]. ويشير سيمون فيرث Simon Firth - أيضاً - إلى أن حوالي ٣٠ ٪ من تذاكر المباريات الفردية للتنس والألبومات تخسر الأموال[٢٩]. ولابد لمثل هذه الإحصائيات من أن تثير الشك حول مفهوم الاستهلاك الثقافي، بوصفه نشاطاً آلياً وسلبياً.

والذين يعملون على وفق منظور الثقافة الجماهيرية يضعون في اعتبارهم عادة "عصراً ذهبياً" سابقاً حينما كانت الأمور الثقافية مختلفة جداً. ويأخذ ذلك - عادة - أحد شكلين: مجتمعاً عضوياً مفقوداً، أو ثقافة الشعب المفقودة. لكنْ؛ مثلما يشير فسك فإنه "لا يوجد في المجتمعات الرأسمالية ما يسمّى بثقافة الشعب الأصيلة التي يمكن إزاءها قياس "هُجنة" الثقافة الجماهيرية، ولهذا فإن التباكي على ضياع الأصيل يُعدّ ممارسة عقيمة من النوستالجيا الرومانسية"[٣٠].



ويصحّ هذا الأمر - أيضاً - على المجتمع العضوي "المفقود". وممّا يبعث على المفارقة أن مدرسة فرانكفورت تعيّن موضع العصر الذهبي، لا في الماضي، بل في المستقبل.

ويرى بعض النقّاد الثقافيين الذين يعملون ضمن باراديم الثقافة الجماهيرية أن الأخيرة ليست محض ثقافة مفروضة وفقيرة، بل هي - وضمن معنى واضح، يمكن التعرف عليه - ثقافة أمريكية مهمة: "إن كانت الثقافة الشعبية - ضمن شكلها الحديث - مختلقة في مكان ما، لكانت في مدن الولايات المتحدة الكبرى، والأهم من ذلك، لكانت موجودة في نيويورك"(٢١). كما أن للزعم بأن الثقافة الشعبية ثقافة جماهيرية أمريكية تاريخ طويل في الترسيمة النظرية للثقافة الشعبية، ويعمل منضوياً في خانة مصطلح "الأمركة"، وتتمثل ثيمته المركزية بأن الثقافة البريطانية أصابها الانحدار، بسبب التأثير المهيمن للثقافة الأمريكية. وثمّة أمران يمكننا قولهما بشيء من الثقة، يخصان الولايات المتحدة والثقافة الشعبية. أولاً، ومثلما أشار أندرو روس Andrew Ross، "كانت الثقافة الشعبية في أمريكا مركزية - اجتماعياً و مؤسَسيّاً - لمدّة أطول، وبطريقة أكثر أهمّيّة ممّا في أوروبا"(٢٢). ثانياً، ليس ثمّة شك بصدد التأثير الذي تمارسه الثقافة الأمريكية في العالم بأسره، إلا أن طبيعة ذلك التأثير متناقضة، في أدنى أحوالها. والحقيقة أنه في خمسينيات القرن العشرين(وهي إحدى الحقب الأساسية للأمركة)، كان الكثير من شباب بريطانيا يرون أن الثقافة الأمريكية تمثّل قوة تحرير من الثوابت القاتمة للحياة الثقافية البريطانية. والذي يتضح - أيضاً - هو أن الخوف من الأمركة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالارتياب(أياً كان أصله القومي)، من الأشكال التي كانت تنجم عن الثقافة الشعبية. وكما هي الحال مع منظور الثقافة الجماهيرية عموماً، قدّم اليسار واليمين السياسيان تفسيرات للجدل.



وكان التهديد يطال إما القيم التقليدية للثقافة الراقية، أو الطريقة التقليدية لحياة الطبقة العاملة "المغرّر بها"[٢٣].

وهناك ما يمكن أن نطلق عليه تسمية التفسير المعتدل لمنظور الثقافة الجماهيرية؛ إذ يُنظَر إلى نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها، بوصفها أشكالاً للفنطازيا العامة، ويتم فَهْم الثقافة الشعبية، بوصفها عالَم حلمٍ جمعي. ومثلما يقول ريتشارد مالتبي Richard Maltby فإن الثقافة الشعبية تقدم "نزعة للهروب، لا من(أو إلى) أي مكان، بل من ذواتنا اليوتوبية"[٢٤]. وبهذا المعنى، يمكن القول إن الممارسات الثقافية، من قبيل الكرسماس وعطل شاطئ البحر، تعمل بالطريقة نفسها التي تعمل بها الأحلام؛ فهي تصوغ - بخفاء - أمانيَ ورغبات جمعية(لكنها مقهورة ومكبوتة). وهذا - في الحقيقة - تفسير معتدل للنقد الفاحص للثقافة الجماهيرية؛ لأنه، مثلما يشير مالتبي "إذا كانت جريمة الثقافة الشعبية تتمثل في كونها انتزعت أحلامنا، وعبّأتها وباعتها علينا من جديد، فإنها أحرزت - أيضاً - إنجازاً، يتمثل في كونها جلبت لنا من الأحلام المتنوعة الكثير والكثير الذي يفوق ما يمكن أن نعرفه مطلقاً، لولا ذلك"[٢٥].

وعلى الرغم من ذلك، تنظر البنيوية(مع أنها غير موضوعة عادة داخل منظور الثقافة الجماهيرية، ولا تشترك معها، قطعاً، بمقاربتها الأخلاقية) إلى الثقافة الشعبية، بوصفها نوعاً من الآلات الأيديولوجية التي تعيد - بلا كلل تقريباً - إنتاج الأيديولوجيا المتسيّدة. ويُنظَر إلى القرّاء، بوصفهم مُحتَجزين في"مواضع قراءة" محددة. وثمّة فضاء صغير لنشاط القارئ، أو للتناقض النصّيّ. ويتمثل جزء من النقد الما بعد بنيوي للبنيوية باجتراح فضاء نقدي، يمكن فيه تناول مثل هذه القضايا.

ويرى التعريف الرابع أن الثقافة الشعبية هي الثقافة النابعة



من "الشعب". وهو يعارض أية مقاربة توحي بأن الثقافة الشعبية شيء مفروض "على الشعب" من الأعلى، وبذا؛ تكون الثقافة الشعبية ثقافة "الشعب" الأصيلة. إنها ثقافة شعبية مثل ثقافة الشعب؛ ثقافة الشعب، من أجل الشعب. وغالباً ما تتم معادلة هذا التعريف - بوصفه تعريفاً للثقافة الشعبية - بمفهوم ثقافة الطبقة العاملة شديد الرومانسية، والذي صِيغَ كمصدر رئيس للاحتجاج الرمزي داخل الرأسمالية المعاصرة"[٣٦].

لكن هذه المقاربة تنطوي على مشكلة: مَنْ الذي يخوِّل إدخال مقولة "الشعب". وهناك مشكلة أخرى تخص هذا التعريف هي تهرّبه من طبيعة المنابع التي تشكّلت منها الثقافة. ومهما يكن إصرارنا على هذا التعريف، فالحقيقة الباقية هي أن الناس لا تقوم - تلقائياً - بإنتاج الثقافة من موادّ خام، يصنعونها بأنفسهم. ومهما تكن حال الثقافة الشعبية، فالمؤكد هو أن موادها الخام هي المواد المتوفرة تجارياً. وتميل هذه المقاربة إلى تحاشي تبعات هذا الاستنتاج. ويزخر التحليل النقدي لموسيقى البوب والروك على وجه الخصوص، بمثل هذا النوع من تحليل الثقافة الشعبية. وفي المؤتمر الذي حضرته عام ١٩٩١، قدم أحد الحضور إسهاماً، ذكر فيه أن [شركة] ليفي Levi[٢٧] ما كان بمقدورها مطلقاً أن تستعمل أغنية من فرقة The Jam[٢٨] في بيع جينزاتها. ولم تهزّ قناعاته حتّى حقيقة أنها كانت تستعمل - أصلاً - أغنية من فرقة The Clash[٢٩].

إن الذي يميّز هذه الثقافة هو إحساس واضح بالاختلاف الثقافي؛ فالإعلانات التلفزيونية عن جينزات ليفي هي ثقافة جماهيرية، أما موسيقى فرقة The Jam ؛ فهي ثقافة شعبية، يتم تعريفها، بوصفها ثقافة "الشعب" المعارِضة. ولعل الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يلتقي بها الاثنان هي من خلال بيع المنتجات عبر فرقة The Jam. ولأن ذلك لم يحدث، ما



كانت جينزات ليفي لتستخدم أغنية، تستعملها فرقة The Jam في بيع منتجاتها. لكن هذا الأمر حدث فعلاً مع فرقة The Clash، الفرقة التي لديها الاعتمادات السياسية السليمة نفسها. إلا أن التبادل تم إيقافه. ولعل الاستعمال الثقافي لمفهوم الهيمنة يعمّ المزيد من المناقشات، على الأقل.

وبذا؛ يكون التعريف الخامس للثقافة هو الذي يرتكز على التحليل السياسي للماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci، ولا سيما على تطويره لمفهوم الهيمنة hegemony؛ فغرامشي يستعمل مصطلح الهيمنة؛ ليشير إلى الطريقة التي تتمكن بها الجماعات المتسيّدة في المجتمع - عبر عملية "القيادة الفكرية والأخلاقية"- من كسب موافقة الجماعات الخاضعة في المجتمع"[٤٠]. أرغب - الآن - بإلقاء نظرة عامة على الكيفية التي تناول بها المنظّرون الثقافيون المفهوم السياسي الغرامشي، وكيف استعملوه في تفسير طبيعة وسياسة الثقافة الشعبية؛ أي العلاقة بين الهيمنة والثقافة الشعبية. وينظر الذين يستعملون هذه المقاربة، التي يشار إليها - أحياناً - بتسمية نظرية الهيمنة الغرامشية الجديدة neo-Gramascian[٤١] إلى الثقافة الشعبية، بوصفها موقع الصراع بين قوى "المقاومة" من الجماعات الخاضعة في المجتمع، وقوى "الدمج" من الجماعات المتسيّدة في المجتمع. وما عادت الثقافة الشعبية - ضمن هذا الاستعمال - الثقافة المفروضة لمنظّري الثقافة الجماهيرية، ولا هي بثقافة "الشعب" المعارضة بتلقائية، والنابعة من الأدنى، بل هي مجال التبادل بين الاثنين؛ مجالٌ يتميز - مثلما أسلفنا - بالمقاومة والدمج. وتتحرك نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن ما أسماه غرامشي "التوازن التوفيقي"[٤٢]. وتكون السيرورة تاريخية(تُصنَّف بأنها ثقافة شعبية في لحظة ما، ونوعاً آخر من الثقافة في لحظة أخرى، لكنها سنكرونية تتحرك بين المقاومة والدمج في أية لحظة من التاريخ). فعلى سبيل المثال، بدأت العطلة عند شاطئ



البحر، بوصفها حدثاً أرستقراطياً، وصارت - خلال مئات السنوات - مثالاً على الثقافة الشعبية. كما بدأ "فيلم السهرة" كسينما شعبية مبتذلة، وصار خلال ثلاثين سنة سينما فن. وعموماً، يميل الذين ينظرون إلى الثقافة الشعبية - من منظور الغرامشية الجديدة - إلى عدّها مجالاً للصراع الأيديولوجي بين الطبقات المتسيّدة والخاضعة؛ أي الثقافات المتسيّدة والخاضعة. ومثلما يبيّن بينت Bennett:

ينبني حقل الثقافة الشعبية من محاولة الطبقة الحاكمة الفوز بالهيمنة، ومن أشكال المعارضة لهذا المسعى. وهكذا فهو لا يتألف - ببساطة - من ثقافة جماهيرية مفروضة، تتطابق مع الأيديولوجيا المتسيّدة، ولا من ثقافات معارضة تلقائياً، ببساطة؛ بل هو ساحة التفاوض بين الاثنين التي "تمتزج" فيها القيم والعناصر الثقافية والأيديولوجيا المتسيّدة والخاضعة والمعارضة - ضمن مختلف أنواع الثقافة الشعبية - بنسب مختلفة[٤٣].

من الممكن استعمال توازن الهيمنة التوفيقي في تحليل مختلف أنواع النزاع داخل الثقافة الشعبية وعبرها. وقد سلّط بينت الضوء على النزاع الطبقي، إلا أن من الممكن - أيضاً - استعمال نظرية الهيمنة في تقصّي وتفسير النزاعات التي تتضمن العرق والجنوسة والإقليم والجيل والتفضيل الجنسي،.. إلخ - فهي كلها تشترك، في لحظات مختلفة، في أشكال الصراع الثقافي ضد قوى الدمج المهيمنة للثقافة الرسمية المتسيّدة. والمفهوم الرئيس في هذا الاستعمال لمنظور الغرامشية الجديدة هو مفهوم التمفصل (وتُستعمل المفردة هنا ضمن معناها المزدوج؛ لتعني يُعبّر عن، ويربط معاً). ويقال إن الثقافة الشعبية تتّسم بما أسماه شانتال موف Chantal Mouffe "سيرورة تفكيك المفاصل - التمفصل"[٤٤]. وتكشف الإذاعة السياسية لحزب المحافظين هذه السيرورة عملياً. فقد كانت المحاولة تتمثل بتفكيك مفاصل الاشتراكية، بوصفها حركة سياسية



معنية بالانعتاق الاجتماعي والسياسي، لصالح مفصلتها، بوصفها حركة سياسية معنية بفرض القيود على حرية الفرد. ودائماً ما كانت النسوية تشخّص أهمّيّة الصراع الثقافي داخل مشهد الثقافة الشعبية المتبارى عليه. وقد نشرت الصحف النسوية خيالاً علمياً، وخيالاً بوليسياً، وخيالاً رومانسياً. وتمثل هذه التدخلات الثقافية محاولة لمَفْصَلة الأجناس النسوية. كما نستطيع - باستعمال نظرية الهيمنة - تحديد موقع الصراع بين المقاومة والدمج، بوصفه متحققاً داخل النصوص والممارسات الشعبية الفردية، وعبرها. ويذكر ويليمز(٤٥) أننا نستطيع التعرف على مختلف اللحظات داخل نص أو ممارسة شعبية - أي ما أسماها ب- "المتسيّدة" و"المنبثقة" و"المتبقية"- التي تعمل كل واحدة منها على سحب النص باتجاه مختلف. ولهذا فإن النص يتألف من مزيج متناقض من مختلف القوى الثقافية. وستعتمد الكيفية التي يمكن بها مَفصَلة هذه العناصر، اعتماداً جزئياً، على الظروف الاجتماعية، والظروف التاريخية للإنتاج والتلقّي. ويستعمل هول رؤية ويليمز في بناء نظرية مواضع القراءة: "خاضعة"، "متسيّدة"، "قابلة للتفاوض". وقد عدّل ديفيد مورلي David Morley من النموذج؛ ليأخذ في اعتباره الخطاب والذاتية؛ فهو ينظر إلى القراءة، بوصفها تفاعلاً دائماً بين خطابات النص وخطابات القارئ(٤٦).

وثمّة جانب آخر للثقافة الشعبية توحي به المقاربة الغرامشية الجديدة، وهو الزعم بأن نظريات الثقافة الشعبية هي - في الحقيقة - نظريات تخص تكوين "الشعب". وهول - مثلاً - يؤكد أن الثقافة الشعبية موقع متبارى عليه، من أجل بُنى "الشعب" السياسية، وعلاقتها "بالكتلة السلطوية"(٤٧). وبتعبير الغرامشية الجديدة:

لا تشير مفردة "الشعب" إلى أي شخص، ولا إلى جماعة مفردة داخل



المجتمع، بل إلى مجموعة متنوعة من الجماعات الاجتماعية التي - على الرغم من اختلافها الواحدة عن الأخرى، في جوانب أخرى(مثل مكانتها الطبقية، أو صراعاتها الخاصة التي تتورط بها فوراً) - تكون متميزة عن الجماعات السلطوية اقتصادياً وسياسياً وثقافياً داخل المجتمع، والتي - بسبب ذلك - تكون قادرة على أن تكون مُوحَّدة؛ أي أن تنضم إلى "الشعب مقابل كتلة سلطوية"- إذا ما تم ربط صراعاتها المنفصلة(٤٨).

وهذا يعني - من دون شك - جعل الثقافة الشعبية مفهوماً سياسيا تماماً:

تُعدّ الثقافة الشعبية موقعاً، يمكن عنده معاينة بناء الحياة اليومية. وليس الغرض من ذلك أكاديمياً فحسب - أي، محاولة لفهم سيرورة الممارسة - بل سياسياً، أيضاً؛ لمعاينة علاقات السلطة التي تبني هذا الشكل من الحياة اليومية. وبذا؛ يمكن الكشف عن أشكال المصالح التي يخدمها هذا البناء(٤٩).

أما التعريف السادس للثقافة الشعبية؛ فهو التعريف الذي تكوّن بفعل التفكير مؤخراً بصدد الجدل في ما بعد الحداثة. وكل ما أرغب القيام به - الآن - هو جذب الانتباه إلى بعض النقاط الرئيسة في الجدل الذي يخص العلاقة بين ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. والمسألة الجوهرية التي أصرّ عليها هنا هي القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة ما عادت تستطيع التعرف على الفرق بين الثقافة الراقية والشعبية. ومثلما سنرى لاحقاً، يرى البعض أن هذا سبب للاحتفاء بنهاية النخبوية المبنية على فروق اعتباطية للثقافة. ويرى البعض الآخر أنه سببٌ للأسى على النصر النهائي الذي أحرزته التجارة على الثقافة. ومن الممكن إيجاد مثال على التأويل المفترَض للتجارة والثقافة(أي التضبيب ما بعد الحداثي على الفرق بين الثقافة



"الأصيلة" و"التجارية") في العلاقة بين الإعلانات التلفزيونية وموسيقى البوب. فمثلاً، توجد قائمة - آخذة بالتزايد - لأسماء الفنانين الذين ضربوا الأرقام القياسية نتيجة لظهور أغانيهم في إعلانات تجارية تلفزيونية:

The Clash: جينزات ليفي

Ben E. King(٥٠): جينزات ليفي

The Hollies(٥١): Miller Lite (مصابيح ميلر)

Free: Wrigley's Spearmint Gum (علكة ريغلي)(٥٢)

teve Miller Brand: جينزات ليفي

Freakpower: جينزات رانغلر

Babylon Zoo: جينزات ليفي

إن أحد الأسئلة التي تثيرها هذه العلاقة هو: "ما الذي يباع هنا، الأغنية؟ أم المنتوج؟" أظن الجواب الواضح هو: الاثنان. ويبدو أن الجواب الحقيقي للذين يُبدون شيئاً من التعاطف مع ما بعد الحداثة أو مع التنظير الاحتفائي الذي يمارسه بعض المابعد حداثيين هو :"ما علاقة ذلك بالثقافة؟". فقد يتسرب القلق إلى نفوس الذين يقفون عند اليسار السياسي، بخصوص تأثيراتها في إمكانات الثقافة الشعبية المعارضة، أما الواقفون عند اليمين السياسي؛ فقد يقلقون بشأن ما تفعله لمكانة الثقافة الحقيقية. وقد تمخض عن ذلك جدل دائم في الدراسات الثقافية. وتكون أهمّيّة ومكانة الثقافة الشعبية محورية لهذا الجدل، كما هو الدَور(أي الوضع الامتيازي) الذي يتمتع به دارس الثقافة الشعبية، أو مفكّرها.

وأخيراً، فإن ما تشترك به هذه التعريفات كلها هو إصرارها على أن الثقافة الشعبية - مهما يكن حالها - لا تنبثق إلا بعد التصنيع والتمدن



قطعاً. ومثلما يؤكد ويليمز في توطئة كتابه "الثقافة والمجتمع" Culture and Society فإن "المبدأ التنظيمي لهذا الكتاب هو اكتشافه فكرة الثقافة، وإن المفردة نفسها، ضمن استعمالها الحديث العام، وصلت للتفكير الإنكليزي في الحقبة التي نصفها - عموماً - بأنها حقبة الثورة الصناعية"[٥٣]. إنه تعريف الثقافة والثقافة الشعبية الذي يعتمد على وجود اقتصاد السوق الرأسمالي. وهذا - بلا شك - يجعل من بريطانيا أول بلد ينتج الثقافة الشعبية المعرّفة بهذه الطريقة الضيقة تاريخياً.

وهناك طرق أخرى لتعريف الثقافة الشعبية لا تعتمد على هذا التاريخ تحديداً، أو على تلك الظروف المعينة، بل هي تعريفات تقع خارج نطاق المنظرين الثقافيين والنظرية الثقافية التي نناقشها هنا. أما الحجة التي تدعم أساس هذا التحقيب للثقافة الشعبية؛ فهي أن خبرة التصنيع والتمدن قد أحدثت تغييرات أساسية في العلاقات الثقافية عبر مشهد الثقافة الشعبية؛ فقبل التصنيع والتمدن كان لبريطانيا ثقافتان: ثقافة عمومية، تشترك بها - إلى حدّ ما - الطبقات كلها، وثقافة نخبوية منفصلة، تُنتجها الطبقات المتسيّدة في المجتمع، وتستهلكها. ونتيجة للتصنيع والتمدن، حدثت أمور ثلاثة، كان لها - مجتمعةً - أثر إعادة ترسيم الخارطة الثقافية: أولاً، أدى التصنيع إلى تغيير العلاقات بين المرؤوسين والرؤساء، وتضمن ذلك انتقالاً من علاقة، ترتكز على الالتزام المتبادل إلى علاقة، لا ترتكز سوى على متطلبات ما أسماه توماس كارليل Thomas Carlyle بـ-"عقدة المال"[٥٤]. ثانياً، أنتج التمدن فصلاً سكنياً بين الطبقات؛ إذ للمرة الأولى في التاريخ البريطاني كانت هناك أجزاء كاملة من المدن الكبرى والصغرى، لا يقطنها سوى عمال من رجال ونساء. ثالثاً، إن الرعب الذي أحدثته الثورة الفرنسية - والخشية من احتمال انتقاله إلى بريطانيا - شجَّع الحكومات المتعاقبة على سَن مجموعة متنوعة من الإجراءات القمعية التي



تهدف إلى دحر نزعة التطرف. ولم يتم تحطيم نزعة التطرف السياسي ونزعة النقابات التجارية، بل تم سحبها إلى العمل سراً؛ لكي تنتظم بعيداً عن تأثير تدخلات الطبقة الوسطى وسيطرتها. وقد اجتمعت هذه العوامل الثلاثة؛ لتنتج فضاء ثقافياً خارج نطاق الاعتبارات الأبوية للثقافة العمومية السابقة. ونتج عن ذلك إنتاج فضاء ثقافي لجيل الثقافة الشعبية، يكون - إلى حد ما - خارج تأثير السيطرة التي تمارسها الطبقات المتسيّدة، أما كيف تم ملء هذا الفضاء؛ فهو موضوع يثير بعض الجدل عند الآباء المؤسسين للثقافوية culturalism. ومهما نقرر بشأن المحتوى الذي كان عليه ذلك الفضاء، فإن القلق الذي أحدثه الفضاء الثقافي الجديد كان مسؤولاً - بالدرجة الأساس - عن انبثاق مقاربة "الثقافة والحضارة" للثقافة الشعبية.

الثقافة الشعبية بوصفها آخر

ما ينبغي أن يتضح - الآن - هو أن مصطلح الثقافة الشعبية ليس بالوضوح الساطع الذي كنا نعتقده لأول وهلة؛ فالكثير من الصعوبات تنجم عن آخر "غائب / حاضر" يلازم - دائماً - أي تعريف، قد نستعمله. ولا يكفي مطلقاً الحديث عن الثقافة الشعبية، بل علينا - دائماً - الاعتراف بما تضاهى به دائماً. ومهما يكن "الآخرون" الذين نستعملهم إزاء الثقافة الشعبية: الثقافة الجماهيرية، الثقافة الراقية، ثقافة الطبقة العاملة، ثقافة الشعب، ... إلخ، فسيتضمن تعريف الثقافة الشعبية انعطافة نظرية وسياسية معينة.

ومثلما يشير بينت "لا توجد طريقة وحيدة أو "صحيحه" لحل تلك المشكلات، بل - فقط - سلسلة من الحلول المختلفة التي تحمل تبعات وتأثيرات مختلفة"[٥٥]. ثمّة أساس مشترك بين رأي آرنولد Arnold بالثقافة الشعبية، بوصفها فوضى، وبين زعم دك هيبدغ Dick Hebdige بأن الثقافة الشعبية "ما عادت هامشية في الغرب، بل ما تزال أقل خفاءً.



إنها - ببساطة - ثقافة معظم الناس، ولمعظم الناس"(٥٦). أو مثلما يلاحظ جفري نويل - سمث Geoffrey Nowell-Smith ، فقد "انتقلت أشكال الثقافة الشعبية - حتّى الآن - باتجاه المرحلة المركزية في الحياة الثقافية البريطانية إلى الحد الذي حام فيه الشك - الآن - حول الوجود المنفصل لثقافة شعبية متميزة، تكون في علاقة تعارض مع ثقافة راقية"(٥٧). وهذا - بلا ريب - يضفي أهمّيّة كبرى على فَهْم نطاق طرق التنظير في الثقافة الشعبية.

ولابد من تأكيد مسألة أن الثقافة الشعبية ليست مجموعة من النصوص والممارسات الشعبية الثابتة، تاريخياً، ولا هي بالمقولة المفهومية الثابتة تاريخياً؛ فالموضوع الذي يخضع لتمحيص نظري يُعدّ متغيراً variable تاريخياً، وينبني دائماً - تقريباً - بفعل الاشتباك النظري. ويتزايد تعقيد هذا الأمر بفعل حقيقة أن مختلف المنظورات النظرية مالت إلى التركيز على مجالات معينة من مشهد الثقافة الشعبية. وتوجد أكثر الفروق شيوعاً بين دراسة النصوص(الأدب الخيالي الشعبي، التلفزيون، موسيقى البوب، ... إلخ) والثقافات المعيشة أو الممارسات الثقافية(عطل شاطئ البحر، الثقافات الفرعية الشبابية، الاحتفال بالكرسماس،.. إلخ).



هوامش الفصل الأول:

(١ Tony Bennett, Popular culture: a teaching object n Education 34, 1980, p. IS.

(٢ الثقافة المتسيّدة dominant : يُراد بها الثقافة المهيمنة، إلا أني أعرضتُ عن استعمال لفظة"المهيمنة"؛ لأنها سترد في ثنايا هذا الفصل ضمن المعني الغرامشي للهيمنة hegemony.(المترجمة).

(٣ Ibid., p. 20.

(٤ Raymond Williams, Keywords, London: Fontana. 1983, p. 37.

(٥ Ibid., p. 90.

(٦ Ibid.

(٧ Ibid.

(٨ Graeme Turner, British Cultural Studies: An Introduction(second edition}. London: Routledge. 1996 p. 182.

(٩ James W. Carey, Overcoming resistance o cultural studies' in What Is Cultural Studies: A Reader, edited by John Storey. London: Edward Arnold, 1996, p. 65.

(١٠ Stuart Hall. 'Some paradigms in cultural studies' in Annali 3. 1978, p.23.

(١١ See Karl Marx and Frederick Engels. The German Ideology(student edition l, edited and introduced by J. Arthur, London: Lawrence & Wishart. 1974.

(١٢ Karl Marx. Preface and Introduction to A Contribution to the Critique of Political Economy, Peking: Foreign Languages Press, 1976, p. 3.

(١٣ Tony Bennett, 'Popular culture: defining our terms' in Popular Culture: Themes and issues 1, Milton Keynes: Open University Press. 1982. p. 81.

(١٤ Marx, Preface and Introduction to A Critique of Political Economy, p.5.

(١٥ Bertolt Brecht. On Theatre, translated by John Wiliett. London:Methuen, 1978. P.150-51.

(١٦ Stuart Hall 'The rediscovery of ideology': the return of the repressed in media studies in Subjectivity and Social Relations, edited by Veronica Beechey and James Donald, Milton Keynes Open University Press, 985. p. 36.



١٧) See Stuart Hall, ' Notes on deconstructing 'the Popular'", in Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Edited by John Storey. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf. 1994.

١٨) Williams, Keywords. , p. 237.

١٩) Bennett, 'Popular culture: a teaching object'. pp. 20—21.

٢٠) Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste, translated by Richard Nice, Cambridge. MA: Harvard University Press. 1984. p. 5.

٢١) للاطلاع على مناقشة شكسبير بوصفه ثقافة شعبية في أمريكا القرن التاسع عشر، يُنظر:

Lawrence Levine,"William Shakespeare and the American people: A study in cultural transformation, in Rethinking Popular Culture", edited by Cliandra Mukerji arid Michael Schudson, Berkeley University of California Press. 1991.

٢٢) بافاروتي :(المولود في ١٢ تشرين الأول ١٩٢٥ في مودينا، إيطاليا) مُؤدّ ومدرّس للغناء الأوبرالي، ذاعت شهرته، بسبب إتقانه لأرفع درجات الأداء والتأليف. أكمل دراساته الأوبرالية بجهوده الخاصة. وبعد فوزه بجائزة الكونكورزو الدولية، شرع بدروسه الأوبرالية الاحترافية. كان يعزف في دور الأوبرا في أوروبا وأستراليا، ثمّ أصبح يؤدي بانتظام في دار الميتروبوليتان في نيويورك اعتباراً من عام ١٩٧١. اكتسب شهرة شعبية واسعة، تفوق ما حصل عليه خبراء الأوبرا، كما منحته حفلاته الموسيقية وأسطواناته وعروضه التلفزيونية شهرة شعبية إضافية. ويُعدّ من أفضل مغنيّ الأوبرا الإنشادية في العصر الحديث.(المترجمة).

٢٣) بوشيني : من بين أبرز المؤلّفين الموهوبين في الأوبرا الإيطالية المعاصرة. يتّسم عمله بالمباشرة العاطفية والتدفّق والتنوع الأوبرالي، ويُعدّ أهم مؤلّف أوبرالي بعد فيردي Verdi. كان ينتقي - بعناية - موضوعات أوبراته، ويمضي وقتاً كثيراً في إعدادها. له مؤلّفات أوبرالية كثيرة. ومن بين الأوبرات الأربع التي ألّفها، وهي Tosca، La Boheme، La fanciulla del west ، Madama Butterfly، صارت أوبرا La Boheme (التي ألّفها عام ١٨٦٩) الأكثر شهرة. والأربعة كلها تتحدث بلغة موسيقية صافية وبارعة؛ بل إن الموسيقى تخلق - دائماً - مع الكلمات، لصيقة بمعناها، وبالصور التي تثيرها. وبسبب اهتمامه بالمؤلّفات الأوبرالية المعاصرة، درس أعمال كلود ديبوسي، ريتشارد شتراوس، آرنولد شوبينبرغ، إيغور سترافنسكي. وقد تحوّل مدفنه - بعد وفاته - إلى متحف وأرشيف.(المترجمة).

٢٤) See Bourdieu, p. 5.

٢٥) See Williams, Keywords, pp. 236-8.



(٢٦ Hall, 'Notes on deconstructing"the popular"', pp. 461—2.

(٢٧ هذه الثيمة الأساسية لمقاربة"إنتاج الثقافة". يُنظر :

Paul DiMaggio, Cultural entrepreneurship in nineteenth-¬century Boston: The creation of an organizational base for high culture in America', in Chandra Mukerji arid Michael Schudson, Rethinking Popular Culture', Berkley University of California Press, and Diane Crane, 'The Production of Culture, London: 1992.

(٢٨ John fiske, Understanding Popular Culture, London: Unwin Hyman.1989. p. 31

(٢٩ Simon Frith, Sound Effects: Youth, leisure and The politics of rock. London: Constable, 1983. p. I47.

(٣٠ Fiske, Understanding Popular Culture. P. 27.

(٣١ Richard Maltby, Introduction to Dreams for Sale: Popular culture in 20th century, edited by Richard Maltby, London: Harrap, 1989, p. II.

(٣٢ Andrew Ross, No Respect: Intellectual and popular culture, London: Ro-trtledge. 1980, p.7.

(٣٣ See Duncan Webster. Looka Yonder! London: Comedia. 988.

(٣٤ Malby, Introduction, p. 14.

(٣٥ Ibid.

(٣٦ Bennett. Popular culture: a teaching object', p. 27.

(٣٧ جينزات ليفي: هي الماركة العالمية لأشهر شركة أمريكية لصنع البنطلونات المميزة بلونها الأزرق، ونسيجها المتين، ومقرّها سان فرانسسكو. وقد أسّسها ليفي شتراوس(١٨٢٩-١٩٠٢)؛ المهاجر البافاري الذي وصل سان فرانسسكو عام ١٨٥٠، وجلب معه الكثير من السلع لبيعها على عمّال المناجم. وبذكائه، أدرك حاجة العمال إلى بنطلونا متينة طويلة الأمد، فقام بتوظيف خياط ماهر، يخيط له البنطلونات من قماش القنّب(الكانفاس) الخاص بالخيم، والذي استبدله - فيما بعد - قماش الدنيم القطني الأزرق الذي يُعرف - الآن - بتسمية"الكاوبوي". كما تمّت إضافة القطع النحاسية المميزة لجيوب البنطلونات. وقد اكتسبت الشركة شهرة، وصارت منتجاتها متداولة عالمياً بعد أن كانت مقتصرة على رعاة البقر(الكاوبوي).(المترجمة).



٣٨) The Jam : فرقة روك بريطانية، ظهرت في ذروة حركة الروك. تأسست عام ١٩٧٣ في مدينة ووكنغ قرب لندن من أربعة أفراد. واكتسبت شهرة شعبية واسعة في النوادي الإنكليزية. وسجّلت الفرقة ألبومات عدّة، حظيت بشهرة واسعة، تضمّنت مسحة عالية من الوعي الاجتماعي والشحنة السياسية مثل أغنية Eton Rifles عن الصراع الطبقي.(المترجمة).

٣٩) The Clash : فرقة روك بريطانية سوقية جداً، ظهرت في منتصف السبعينيات في لندن. سعت للمحافظة على تقاليد الروك آند رول. وقد تمكّنت من تحقيق شهرة كبيرة لها في أمريكا عام ١٩٨٠ حينما أصدرت ألبومها London Calling. (المترجمة)

٤٠) Antonio Gramsci, Selections from Prison Notebooks, edited and translated by Quitin Hoare and Geoffry Nowell-Smith. London: Lawrence & Wishart. 971. p. 57.

٤١) أنا أطلق تسمية"الغرامشية الجديدة"على مقاربتي لخلق مسافة نظرية وسياسية محترمة بين عملي وعمل غرامشي. وأنا أعي حقيقة أني أستعمل مقاربة، طوّرت لتحليل حقل السياسة العام لفَهْم ميدان الثقافة الشعبية، على وجه الخصوص.

٤٢) Gramsci, Selections from Prison Notebooks. p. 161.

٤٣) Tony Bennett, Popular culture and the turn to Gramsci iii Cult a rat rhecn' aNd Pop tttzr Cullmtre: A ready. edited bvJohn Storev. Homel 1-Thin pstead: Hancster ~W2eatsI,eah 1994. p. 226.

٤٤) Chantal Mouffe, 'Hegemony and ideology in Granisci', in Culture, Ideology and Social Process, edited by Eon, Bennett. Colin Mercer and Janet Wooflacoatt. I981. London: Batsford Academic. p. 231.

٤٥) Raymond Williams, 'Base and superstructure in Marxist cultural theory' in Problems in Materialism and Culture. London: Verso. 1980.

٤٦) Stuart Hall, Encoding/decoding in Culture, Media. Language, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson. 1980. David Morley, The Nationwide Audience. London: BFl. 1980. For critical commentary see John Storey, ' Cultural Studies and the Study of Popular Culture, Edinburgh: Edinburgh University Press. 1996.

٤٧) See Hall, Notes on deconstructing the popular..

٤٨) Tony Bennett. The politics of the popular' in Popular Culture and Social Relations, edited by Veronica Bcechey and James Donald, Milton Keynes: Open University Press. p. 20.



٤٩) Turner, British Cultural Studies, p. 6.

٥٠) بن كنغ :(اسمه الأصلي بنيامين إيرل نيلسون، المولود في ٢٨ أيلول ١٩٢٨ في نيويورك)، أحد أبرز المطربين الشعبيين في فرقة الغناء الأمريكية Drifters التي تأسّست عام ١٩٥٣.(المترجمة).

٥١) Hollies : فرقة روك بريطانية من مانشستر، وصلت للشهرة في عدّة أغنيات لها في الستينيات. وقد تمكّنت من أن تختطّ لنفسها أسلوباً خاصاً بها، جعلها تنافس نظيراتها الأمريكية. ووصلت أقصى نجاح لها في السبعينيات.(المترجمة).

٥٢) علكة ريغلي : ريغلي(المولود في ٣٠ أيلول ١٨٦١) في فيلادلفيا، والمتوفى في ٢٦ من كانون الثاني في أريزونا)، بائع ومصنِّع أمريكي أصبحت شركته أشهر منتج وموزّع للعلكة. بدأ عمله بائعاً للصابون في شركة والده، ثمّ أخذ يبيع خميرة الخبز، ويعطي معها العلكة كهدية. وقد اكتشف لاحقاً أن العلكة اكتسبت شهرة، تفوق ما للصابون والخميرة. وقد أصبحت مبيعات العلكة تزيد على المليون دولار سنوياً اعتباراً من عام ١٩٠٨. وصار للشركة فروع في أنحاء كثيرة من العالم.(المترجمة).

٥٣) Raymond Williams, Culture and Society, Harniondsworth: Penguin. 1963, P.11.

٥٤) R. J. Morris, Class and Class Consciousness in the Industrial Revolution 1780—1850. London: Macmillan, 1979, p.22.

٥٥) Bennett. Popular culture: defining our terms', p. 86.

٥٦) Dick Hebdige, 'Banalarama, or , can pop save us all? in New Statesman & Society, 9 December 1988.

٥٧) Geoffrey Nowell-Smith, 'Popular culture' in New Formations 2, 1987. p. 80.




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الثاني

الكرنفالُ والكرنفاليّ

ميخائيل باختين





مكتبة
الفكر الجديد

تُعدّ مشكلة الكرنفال (أي المجموع الكلّيّ لمختلف الاحتفالات والطقوس والأشكال التي من النوع الكرنفالي) - من حيث ماهيته وجذوره العميقة في النظام والتفكير البدائي للإنسان، وتطوره في ظروف المجتمع الطبقي، وقوته الحياتية الاستثنائية، وروعته الأبدية - واحدة من أعقد وأهم المشكلات في تاريخ الثقافة. ولن يكون في مقدورنا - هنا - أن نتناولها بشمولية، قطعاً، لكننا سنركّز على مشكلة الكرنفلة carnivalization؛ أي التأثير المحدد الذي مارسه الكرنفال في الأدب، أو في الجنس الأدبي، إذا أردنا أن نكون أكثر دقة.

وبالتأكيد، فإن الكرنفال نفسه (وأكرر: المجموع الكلّيّ لمختلف الاحتفالات التي من النوع الكرنفاليّ) لا يُعدّ ظاهرة أدبية، بل هو من المهرجانات التوفيقية من النوع الطقوسي. والكرنفال - بوصفه شكلاً - يعدُّ بالغ التعقيد والتباين؛ ما يفسح المجال أمام ظهور متغيّرات متنوعة، وظلال فروق دقيقة تبعاً لحقبته، والشعب [الذي يمارسه] والاحتفال الفرديّ.

وقد استنبط الكرنفال لغة كاملة من الأشكال الرمزية الحسّيّة الملموسة بدءاً بالأفعال الجماهيرية الواسعة والمعقّدة إلى الإيماءات الكرنفالية الفردية. وشأن أية لغة أخرى، فقد عبّرت هذه اللغة - وعلى نحو متميز، بل حتّى مغاير - عن المعنى الكرنفالي الموحّد (بل المعقّد) للعالم الذي يتخلّل أشكاله كلها. ولا يمكن ترجمة هذه اللغة ترجمة تامة أو وافية إلى



لغة لفظية، أو إلى أقلّ من ذلك؛ أي لغة مفاهيم تجريدية، إلا أنها عرضة للتحول إلى لغة صور فنية، تشترك مع الطبيعة الحسّيّة الملموسة ببعض الأوامر؛ أي بالإمكان تحويلها إلى لغة الأدب. ونحن نطلق تسمية كرنفلة الأدب على عملية نقل الكرنفال إلى لغة الأدب. وسنتمكّن من عزل جوانب الكرنفال وسماته الفردية ودراستها عن طريق تقصّيها عن كثب.

الكرنفال مهرجان، يخلو من مهنة التمثيل، ويخلو من الانقسام إلى مؤدّين ونظّارة؛ وفيه يكون كل فرد مشاركاً فاعلاً، وله الحرية في أن يفعل ما يحلو له، بصدد الفعل الكرنفالي. المهرجان لا مُفكَّر فيه. إنه - بدقّة أكبر - لا يُؤدَّى؛ فمشاركوه يَحيَ-وَن فيه، يَحيَون بقوانينه، ما دامت تلك القوانين فاعلة. هذا يعني - بعبارة أخرى - أنهم يَحيَون حياة كرنفالية. ولأن الحياة الكرنفالية مُستمدَّة من روتينها المعتاد، فإنها تكون - في بعض أوجهها - حياة "مقلوبة بطناً لظهر"؛ أي أنها "الجانب المعكوس من العالم".

ويتم خلال الكرنفال تعليق القوانين والممنوعات والضوابط التي تحدد بنية الحياة الاعتيادية؛ أي اللاكرنفالية، ونظامها. وأول ما يتم تعليقه هو البنية التراتبية وجميع أشكال الرهبة والتبجيل والتقوى والإتكيت المرتبط بها؛ أي [تعليق] كل ما ينتج عن اللامساواة السوسيو - تراتبية، أو أي شكل آخر من أشكال اللامساواة بين الناس (ربّما فيها السن). ويتم تعليق كل مسافة بين الناس. وهنا، تدخل مقولة كرنفالية معينة حيّز الفعل: الاتصال الحرّ والحميم بين الناس. ويُعدّ هذا الجانب بالغ الأهمية للمعنى الكرنفالي للعالم. فالناس الذين يكونون في حياتهم الاعتيادية منفصلين بحواجز تراتبية، لا يمكن تخطّيها يدخلون في اتصال حرّ حميم في ساحة الكرنفال. وتكون مقولة الاتصال الحميم مسؤولة - أيضاً - عن الطريقة الخاصة التي تنتظم بها الأفعال الجماهيرية، وعن الإيماءات الكرنفالية الحرّة، وعن الكلمة الكرنفالية الجريئة.



والكرنفال هو المكان الذي يتم فيه التدرّب على نمط جديد من العلاقات المتبادلة بين الأفراد على نحو متجسّد حسّيّاً، وشبه مسرحي، يدخل بصفة وضع مضاد للعلاقات السلطوية السوسيو- تراتبية التي تتضمنها الحياة اللاكرنفالية. ويتحرر سلوك الشخص وإيماءاته وخطابه من سلطة المواقف التراتبية كلها(المنزلة الاجتماعية، الرتبة، السن، الممتلكات) المتحددة - بوضوح - في الحياة اللاكرنفالية بمجملها، وتتحول - انطلاقاً من بؤرة الحياة اللاكرنفالية - إلى غرائبية، وغير ملائمة. وتُعدّ الغرائبية مقولة خاصة في المعنى الكرنفالي للعالم، وترتبط عضوياً بمقولة الاتصال الحميم، وتفسح المجال - على نحو متجسّد حسّيّ - أمام الجوانب الخفية في الطبيعة الإنسانية؛ لتظهر، وتعبّر عن نفسها.

وترتبط مع الحميمية مقولة ثالثة [من مقولات] المعنى الكرنفالي للعالم، وهي : اللاتكافؤ الكرنفالي(١)؛ إذ ينتشر التوجّه الحرّ والحميم؛ ليغطي كل شيء: القيم والأفكار والظواهر والأشياء كلها. ويتم جلب الأشياء كلها التي كانت مرّة مغلقة على ذاتها، وغير موحّدة، ومنفصلة عن بعضها، بفعل منظور العالم اللاكرنفالي التراتبي، لإدخالها في اتصالات وارتباطات كرنفالية. ويعمل الكرنفال على جمع المقدّس بالمدنّس، الرفيع بالوضيع، العظيم بالحقير، الحكيم بالغبي، وتوحيدها ومزاوجتها وربطها.

وترتبط بهذه المقولة - أيضاً - مقولة كرنفالية أخرى، هي التدنيس: التجديفات الكرنفالية، ونظام كامل من التحقير، وإنزال الأشياء من عليائها إلى الأرض، بطريقة كرنفالية، والبذاءة الكرنفالية المتعلقة بقدرة التكاثر لدى الأرض والجسد، والمحاكاة الكرنفالية الساخرة للنصوص والأقوال المقدّسة، و.. إلخ.

ولا تُعدّ هذه المقولات الكرنفالية أفكاراً تجريدية، تخص المساواة،



أو الحرية، أو ارتباط الأشياء معاً، أو وحدة الأضداد. كلا، إنها "أفكار" طقوسية موكبية متجسّدة حسّيّاً؛ أفكار تم خبرها واستنفادها في شكل الحياة نفسها؛ أفكار كانت قد اندمجت، وعاشت لآلاف السنين بين أوسع جماهير البشرية الأوروبية، وهذا ما يفسّر قدرتها على ممارسة هذا التأثير - الهائل والشكلي والمحدِّد لشكل الأجناس الأدبية - على الأدب.

وقد تحوّلت هذه المقولات الكرنفالية - والأهم من ذلك مقولة الحميمية الحرّة للإنسان والعالم - منذ ما يزيد على آلاف السنين، إلى الأدب، ولاسيما إلى خطّ التطور الحواري في النثر الروائي. وقد سهّلت هذه الحميمية تدمير المسافة بين الملحمة والمأساة، ونقل جميع الموارد الممثلة represented إلى منطقة الاتصال الحميم. وقد انعكس ذلك - وعلى نحو له دلالته - على تنظيم الحبكة، ومواقف الحبكة؛ إذ حددت حميمية المؤلّف الخاصة إزاء شخوصه[1]التي يستحيل وجودها في الأجناس الأرفع)، كما أدخلت منطق اللاتكافؤ والتحقير التدنيسي، ومارست - أخيراً - أثراً تحويلياً قوياً في أسلوب الأدب اللفظي تحديداً. وذلك - بمجمله - يتجلى - بوضوح - في شكل من أشكال الهجاء الساخر Menippea، وسنعود لهذا الموضوع لاحقاً. لكنْ؛ علينا - أولاً - أن نتطرّق إلى بضع جوانب أخرى للكرنفال، وأهمّها الأفعال الكرنفالية.

يتمثل الفعل الكرنفالي الرئيس بالتتويج الهزلي لملك المهرجان، ومن ثمّ؛ خلع التاج عنه. ويحدث هذا الطقس - بشكل أو بآخر - في جميع الاحتفالات الكرنفالية الطابع : في الأشكال التي تجري على نطاق واسع - احتفالات الساتورناليا Saturnalia[٢]، والكرنفال الأوروبي واحتفال الأدوات festival of tools[1]إذ يتم اختيار الكَهَنَة أو الأساقفة أو البابوات الهزليين - تبعاً لرتبة الكنيسة - ليحلّوا محل الملك). وفي الأشكال التي تجري على



نطاق أقل، نجد جميع الاحتفالات الأخرى التي من هذا النوع نزولاً إلى المآدب الاحتفالية مع ما يصاحبها من انتخاب لملك (أو ملكة) الاحتفال قصير الأجل.

وتحت هذا الفعل الطقوسي لخلع تاج الملك يكمن جوهر المعنى الكرنفالي للعالم تحديداً؛ إذ يتجلى رثاء pathos التحولات والتغيّرات، رثاء الموت والتجدد. ويكون الكرنفال - هنا - احتفالاً بالزمن العدمي والتجديدي، بكل ما في الكلمة من معنى. وهكذا يمكن للمرء أن يعبّر عن المفهوم الأساس للكرنفال. لكننا نؤكد - مرة أخرى - بأن هذه ليست فكرة تجريدية، بل معنى حي عن العالم، تم التعبير عنه بأشكال من الفعل الطقوسي متجسّدة حسّيّاً (أشكال تمّ خَبْرها أو تمثيلها مسرحياً).

كما يُعدّ التتويج/الخلع طقساً متناقضاً، يعبّر عن حتمية التحوّل، وفي الوقت نفسه، عن قدرته الإبداعية - التجديد في البنية والنظام بمجملهما، كما يعبّر عن السلطة كلها والوضع (التراتبي) كله. ويتضمن التتويج - أصلاً - فكرة خلع التاج المحايِثة له؛ وبذا؛ فهو مُنطوٍ على مفارقةٍ منذ البداية تماماً؛ والشخص الذي يتمّ تتويجه يكون نقيضاً للملك الحقيقي؛ عبدٌ، أو مهرج. ويفتح هذا الفعل - إن جاز لنا التعبير - عالم الكرنفال بطناً لظهر، ويضفي عليه صفة القداسة. وفي طقس التتويج، فإن جوانب المراسيم الحقيقية كلها - أي رموز السلطة التي يتم تسليمها للملك المتّوج حديثاً، والملابس التي يتم إلباسها إياه - تصبح كلها متناقضة، وتكتسب قشرة من المرح؛ تصبح مستلزمات مسرحية تقريباً (مع أنها مستلزمات مسرحية طقوسية الطابع)، ويصبح معناها الرمزي ثنائي المستوى (مثل رموز السلطة الحقيقية، بمعنى أنها تكون في العالِم اللاكرنفالي أحادية المستوى ومطلقة وثقيلة وجادّة، بكل ما في الكلمة من معنى).



ومنذ البداية، يتبدّى خلع التاج عبر التتويج. وتكون الرموز الكرنفالية كلها من النوع الذي يتضمن في داخله منظور النفي(الموت)، أو العكس صحيح؛ إذ يكون الميلاد مفعماً بالموت، والموت مشحوناً بميلاد جديد.

وهكذا فإن طقس الخلع يتمّم - إن جاز لنا التعبير - التتويج، ولا ينفصل عنه(وأكرّر أن هذا طقس ثنائي)، ومن خلاله، يومض التتويج أصلاً. ويحتفي الكرنفال بهذا التحول نفسه؛ أي بسيرورة القدرة على الاستبدال، وليس بالشيء الذي يتم استبداله. وإن شئنا القول، فإن الكرنفال وظيفي، لا جوهري؛ فهو لا يضفي صفة الثبات على أي شيء، بل يعلن - فقط - النسبية المرحة لكل شيء؛ إذ إن مراسيم طقس خلع التاج تقابل طقس التتويج عندما يتم تجريد الملك المخلوع من الألبسة الملكية، ويُزال التاج عنه، وتُنتزَع بقية رموز السلطة منه، ويكون محطّ السخرية والضرب. وتكتسب الجوانب الرمزية كلها لمراسيم خلع التاج مستوى ثانياً وإيجابياً من المعنى؛ فهو لا يُعدّ نفياً وتدميراً مطْلقاً صارخاً(فالنفي المطلق - مثل الإثبات المطلق - مجهول في الكرنفال). وفضلاً عن ذلك، يبرز في طقس خلع التاج تحديداً، وبوضوح خاص، رثاء التحولات والتجديدات؛ أي صورة الموت البنّاء، ولهذا كان طقس خلع التاج الطقس الأكثر انتقالاً إلى الأدب. وأكرر أن التتويج وخلع التاج لا ينفصلان، بل مزدوجان، يمرّ أحدهما في الآخر؛ ولعل حدوث أي انفصال كامل بينهما كفيل بفقدان معنيهما الكرنفاليين تماماً.

ومما لا شك فيه أن فعل التتويج/الخلع الكرنفالي تتخلّله المقولات الكرنفالية(مع منطق عالم الكرنفال): الاتصال الحرّ والحميم(ويتجلى ذلك - بوضوح - في خلع التاج) واللاتكافؤ الكرنفالي(الملك - العبد) والتدنيس(اللعب برموز السلطة العليا)، وغيرها.

لن أركّز - هنا - على تفصيلات طقس التتويج /خلع التاج(مع أنها مشوّقة



للغاية)، ولا على تبايناته الواسعة من عصر لآخر، و[تبايناته] في مختلف الاحتفالات التي من النوع الكرنفالي، ولن أعمد إلى تحليل مختلف طقوس الكرنفال التابعة، مثل التنكر - أي التحولات الكرنفالية بالملابس وبالمواقف والمصائر في الحياة - ولا إلى الألغاز الكرنفالية، والحروب الكرنفالية التي لا تُراق فيها الدماء، والصراع اللفظي verbal agon(٢) ومباريات اللعن، وتبادل الهدايا(التي تكون بوفرة؛ لتصبح جانباً من اليوتوبيا الكرنفالية)، وغيرها. وقد انتقلت هذه الطقوس - أيضاً - إلى الأدب، مع إضفاء عمق رمزي وتناقض لما يقابلها من حبكات ومواقف الحبكة وإضفاء النسبية المرحة والخفة الكرنفالية وسرعة التغيّر.

ولا شك في أن طقس التتويج/خلع التاج مارس تأثيراً عظيماً، ولا معتاداً في التفكير الأدبي - الفني. وقد حدّد هذا الطقس نوعاً خاصاً من خلع التاج لبنية الصور الفنية والأعمال ككل؛ نوعاً كان فيه خلع التاج متكافئاً ضدّياً، بالدرجة الأساس، وثنائيّ المستوى. فلو أُريد للتناقض الكرنفالي أن يحدث ليتلاشى في صور خلع التاج هذه، لتحلّلت إلى عرض سلبي تماماً من النوع الأخلاقي أو السوسيو - سياسي، بل لأصبحت أحادية المستوى، وفقدت طابعها الفني، ولتحوّلت إلى صحافة عارية.

علينا أن نلتفت - مرة أخرى، وبشيء من التفصيل - إلى طابع المفارقة والتناقض في الصور الكرنفالية؛ فصور الكرنفال كلها مزدوجة؛ فهي تُوحّد في داخلها قطبيّ التغيّر والأزمة معاً: الميلاد والموت(صورة الموت المشحون بالدلالات)، المُبارَكة واللعن(اللعنات الكرنفالية الكَهَنوتية التي تدعو إلى الموت والحياة، في الوقت نفسه)، الثناء والبذاءة، الشباب والكهولة، الرفعة والضعة، الوجه والظهر، الغباء والحكمة. وأبرز صفة في التفكير الكرنفالي هي صور الثنائيات التي يتم اختيارها، بسبب تباينها(المرتفع



/ الواطئ، البدين / النحيف، إلخ)، أو بسبب تشابهها(التوائم / بدلاء الممثلين). وثمّة صفة أخرى، هي توظيف الأشياء بالعكس: ارتداء الملابس الداخلية إلى الخارج(أو ارتداء الملابس بالمقلوب)، ووضع السراويل على الرأس، والصحون بدلاً من غطاء الرأس، واستخدم الأدوات المنزلية كأسلحة، وغيرها. وهذا مثال خاص على مقولة "الغرائبية" الكرنفالية؛ أي انتهاك المعتاد والمقبول عموماً، بمعنى: سحب الحياة من مسارها المعتاد.

وثمّة صفة متناقضة بعمق تجدها في صورة "النار" في الكرنفال. إنها نار، تدمّر العالم، وتجدّده، في الوقت نفسه. كانت الكرنفالات الأوروبية تتضمّن بنية خاصة دائماً(تتمثل بعربة محمّلة بكل الأنواع الممكنة من قمامة الكرنفال المقيتة)، يُطلق عليها اسم "جهنم"، وقبيل اختتام المهرجان، كانت هذه النار تُضرَم بابتهاج غامر(وفي بعض الأحيان، كانت هذه "الجهنم" الكرنفالية ترتبط - بتناقض - بقرن الخصب[٤])، والصفة البارزة الأخرى هي طقس "الموكولي" Moccoli في الكرنفال الروماني: إذ يحمل كلّ مشارك في المهرجان شمعة مضاءة، ويحاول كلّ واحد إطفاء شمعة الآخر صارخاً بوجهه "الموت لك !"Sia ammazzato !. وفي سعيه وراء كشف النقاب عن المعنى الأعمق الكامن خلف الصور الكرنفالية، يروي غوته في كتابه "رحلة إيطالية" Italienische Reise)[٥] عند وصفه الشهير للكرنفال الروماني مشهداً صغيراً رمزياً للغاية، يقول فيه: في أثناء احتفال الموكولي يعمد صبي إلى إطفاء شمعة والده، مُطلقاً صرخة كرنفالية جذلة :"الموت لك، يا سيدي الوالد!"Sia ammazzato il signore Pdare !

وثمّة صفة أخرى متناقضة بعمق - أيضاً - هي الضحك الكرنفالي نفسه؛ فهو يرتبط نشوئياً، بأقدم أشكال الضحك الطقوسي الذي كان يتجه -



دائماً - نحو شيء أعلى؛ إذ كان يجري إنزال الشمس (الإله الأعلى) والآلهة الأخرى وأعلى سلطة أرضية إلى موضع الخزي والسخرية، من أجل دفعها إلى تجديد ذاتها. وقد ارتبطت أشكال الضحك الطقوسي كلها بالموت والبعث وبالفعل التكاثري وبرموز القوة التكاثرية. كان الضحك الطقوسي ردَّ فعل على الأزمات في حياة الشمس (الانقلابين الصيفي والشتوي)، والأزمات في حياة المعبود، في حياة العالم، وفي حياة الإنسان (الضحك الجنائزي). ونجد في هذا الضحك أن السخرية تكون مشحونة بالمرح الصاخب.

إن هذه الممارسة الطقوسية القديمة التي تعمد إلى توجيه الضحك إلى شيء أعلى (المعبود أو السلطة) هي التي تحدد امتيازات الضحك في العصور القديمة والوسطى؛ فقد وجد الكثيرون مجالاً أوسع على شكل الضحك الذي ما كان يُسَمح به في شكله الجاد. وفي العصور الوسطى - وتحت غطاء التسويغ المشروع للضحك - أصبحت المحاكاة الساخرة للنصوص والطقوس المقدّسة ممكنة.

وهكذا يتجه الضحك الكرنفالي - أيضاً - إلى شيء أعلى؛ إلى تحوّل السلطات والحقائق؛ أي تحوّل النُّظُم العالمية. ويضم الضحك كلاً من قطبيّ التغيّر؛ فهو يتعامل مع عملية التغيّر تحديداً؛ أي مع الأزمة نفسها. ويرتبط بفعل الضحك الكرنفالي الموتُ والبعثُ، النفي (تكلّف الابتسام) والإثبات (الضحك ببهجة). وهذا ضحك كليّ بعمق؛ ضحك يتضمن نظرة كاملة للعالم. وهنا - تحديداً - تتجلى صفة التناقض التي ينطوي عليها الضحك الكرنفالي.

ولا بدّ لنا عند الحديث عن الضحك أن نتطرق إلى مسألة أخرى : الطبيعة الكرنفالية للباروديا parody [المحاكاة الساخرة]. فالباروديا جزء



لا يُجتزأ عن الهجاء الساخر، وعن الأجناس الكرنفالية كلها عموماً. وتُعدّ البارودیا غريبة عضوياً عن الأجناس النقية (الملحمة، المأساة) بينما تكون - على العكس من ذلك - أصيلة عضوياً، بالنسبة للأجناس الكرنفالية. وكانت البارودیا في العصور القديمة مرتبطة بالمعنى الكرنفالي للعالم ارتباطاً وثيقاً. وتتمثل البارودیا في خلق بدائل خلع التاج؛ إنه "العالم نفسه مقلوباً ظهراً لبطن". ولهذا السبب، تُعدّ البارودیا متناقضة بذاتها. وقد عمدت العصور القديمة إلى المحاكاة البارودية لكلّ شيء؛ فالدراما التهكّمية - مثلاً - كانت - في الأصل - الجانب البارودي والضاحك من الثلاثية المأساوية التي سبقتها. وهنا لم تكن البارودیا رفضاً صارخاً للموضوع المراد محاكاته بسخرية؛ فلكل شيء بارودیا خاصة به؛ أي جانبه الضاحك؛ لأن كل شيء يولد من جديد، ويتجدد عبر الموت. وقد كانت البارودیا - في روما - جانباً إلزامياً في الجنازة، وفي الضحك الانتصاري (وكلاهما طقسٌ من النوع الكرنفالي، ولا شكّ). ويتم في الكرنفال توظيف البارودیا على نطاق واسع، وبدرجات وأشكال متنوعة: مختلف الصور (الأزواج الكرنفالية من مختلف الأنواع)؛ إذ تتعرض للبارودیا لأحدها الآخر بتباين، ومن وجهات نظر متباينة. كان الأمر أشبه بنظام كامل من المرايا المحرّفة التي تمدّ الصور، أو تصغّرها، أو تُشوّهها، بمختلف الاتجاهات، وبمختلف الدرجات.

وقد أصبحت البدائل البارودية ظاهرة شائعة، إلى حد ما، في الأدب الذي يحمل الطابع الكرنفالي. ولعل أوضح تعبير لها نجده عند ديستوفسكي؛ فلكل بطل بارز في رواياته هناك بدائل عدّة يحاكونه بسخرية، وبطرق شتّى: فبالنسبة لراسكولينكوف، نجد سفيدريغالوف ولوزهين وليبيزياتنيكوف، وبالنسبة لستافروجين، نجد بيتر فيرخرفنسكي وشاتوف وكيريلوف، وبالنسبة لإيفان كارمازوف، نجد سميردياكوف، الشيطان، راكتين. وفي كل واحد من هؤلاء (أي في كل واحد من البدائل) يموت البطل (أي يُنفى)؛ كي يتجدد (أي كي يتطهّر ويرتقي فوق ذاته).



وفي الباروديا الأدبية(الرسمية على نطاق ضيق) للعصور الحديثة، تكون الصلة - بالمعنى الكرنفالي للعالم - مقطوعة - تماماً - إلى حد ما. لكنْ؛ في باروديات عصر النهضة(عند رابيلية وإيراسموس، وآخرين) ، ما تزال النار الكرنفالية مستعرة؛ كانت الباروديا متناقضة، وتستشعر صلتها بالموت، التجدد. ولهذا من الممكن أن تولد في رحم الباروديا واحدة من أعظم روايات الأدب العالمي، وواحدة من أكثر رواياته الكرنفالية، في الوقت نفسه :"دون كيخوتة" سيرفانتس. ونقرأ - هنا - تقويم ديستوفسكي لها: "لا شيء في العالم أكثر عمقاً وقوة من هذا العمل؛ إنه أبلغ وأعظم كلمة، نطقها الفكر البشري حتّى الآن.. إنها السخرية المريرة التي يمكن للإنسان التعبير عنها. ولو قُيّض للعالم أن ينتهي، وأن يُطرح على الناس، في مكان ما، السؤال الآتي "حسناً، هل فهمتُم حياتكم على الأرض؟ وما النتائج التي خلصتُم بها فيها؟"، لأشار أحدهم بصمت إلى دون كيخوته قائلاً "هذه النتيجة التي خلصتُ بها عن الحياة، هل بمقدوركم أن تحاسبوني عليها ؟"[٦].

ومن اللافت أن يعمد ديستوفسكي إلى بناء تقويمه لدون كيخوته على شكل"حوار استهلالي" تقليدي. ولكي نختتم تحليلنا للكرنفال(من زاوية الأدب المكرنفل) ،لابد من أن نمر سريعاً على ساحة الكرنفال؛ فالمجال الرئيس في الأفعال الكرنفالية هو الساحة والشوارع الملاصقة لها. ومما لاشك فيه أن الكرنفال غزا البيت؛ فهو - في جوهره - محدود زمنياً، لا مكانياً، ولهذا لا يعرف خشبة المسرح أو مهنة التمثيل؛ إلا أن من الممكن أن تكون الساحة هي المجال المركزي؛ لأن الكرنفال لا ينتمي للناس كلهم، ولا يكون كلّيّاً إلا من خلال فكرته تحديداً [أي فكرة المجال]؛ إذ ينبغي لكل فرد المشاركة في اتصاله الحميم. وقد كانت الساحة العامة رمزاً لأداء عامة الشعب. وقد اكتسبت ساحة الكرنفال - أي ساحة الأفعال



الكرنفالية - شحنة رمزية إضافية، أثقلتها، وعمّقتها. وفي الأدب المكرنفل، نجد أن الساحة - بوصفها حاضنة لفعل الحبكة - صارت ثنائية المستوى، ومتناقضة: بدا كما لو أن ساحة كرنفال للاتصال الحميم الحرّ لعامة الناس المتمثلة بالتتويج، أو خلع التاج، قد توهّجت عبر الساحة الحقيقية. ومن الممكن أن تتمتع أماكن الفعل الأخرى، مثل الشوارع والحانات والطرق والحمامات ومراسي السفن وغيرها(شريطة أن تحفزها الحبكة واقعياً، من دون شك) بهذه الدلالة الإضافية التي تتمتع بها ساحة الكرنفال، إذا ما أصبحت نقاطاً لالتقاء الجماعات غير المتجانسة من الناس(ويكون النظام الرمزي الكلّيّ للكرنفال، بمنأى عن النزعة الطبيعية).

وقد احتلّت الاحتفالات التي من النوع الكرنفالي مكانة هائلة في حياة أكثر الجماهير في العصور القديمة - في الحياة الإغريقية، والأكثر في الحياة الرومانية؛ حيث كان الساتورناليا يمثل الاحتفال المركزي(وليس الوحيد) من النوع الكرنفالي. ولا تقلّ(بل ربّما تَزيد) أهمية هذه الاحتفالات في أوروبا القرون الوسطى، وفي أثناء النهضة؛ إذ كانت تشكّل استمراراً حياً ومباشراً - إلى حدٍّ ما - للساتورناليا الروماني. وفي مجال الثقافة الشعبية الكرنفالية، لم يكن ثمّة توقف في التراث بين العصور القديمة والوسطى. وقد مارست الاحتفالات التي من النوع الكرنفالي - وفي جميع عهود تطورها - تأثيراً هائلاً(مع أنها لم تحظ - لحد الآن - بتقدير وبحث كافيين) في تطور الثقافة ككل، ربّما فيها الأدب الذي خضع العديد من أجناسه وحركاته إلى كرنفلة مكثفة على وجه الخصوص. ففي الحقبة القديمة خضعت الملهاة الإغريقية وكامل المجال الجدلي - الهزلي إلى كرنفلة قوية على وجه الخصوص. ففي روما، كانت مختلف أنواع التهكّم والقصائد التي تختتم بفكرة ساخرة مرتبطة(بل مصمّمة لكي ترتبط) بالساتورناليا؛ كانت إما مكتوبة للساتورناليا، أو أنها - على الأقل - قد أبدعتها الأيدي تحت غطاء تلك الإجازة الكرنفالية المشرعنة التي يتمتع بها الاحتفال.



وفي العصور الوسطى كانت نسبة هائلة من الأدب الهزلي والبارودي باللغات العامية وباللاتينية مرتبطة - بطريقة أو بأخرى - بالاحتفالات التي من النوع الكرنفالي - وبالطقس الكرنفالي، وب- "احتفال الحمقى"Festival of Fools[٧] ، وب- "ضحك عيد الفصح"[٨]، وغيرها. ولكل عيد ديني كنسي في العصور الوسطى جانبه الكرنفالي أساساً؛ جانب يكون قبالة الساحة العامة(ولاسيما أعياد دينية من قبيل عيد القربان). كما كانت العديد من الاحتفالات الوطنية، مثل مصارعة الثيران، ذات طابع كرنفالي واضح تماماً. ويطغى المناخ الكرنفالي أيام السوق الموسمية للمزارعين، وفي جني الكروم، وفي أيام تمثيل المسرحيات الإعجازية[٩] والمسرحيات التي تتناول سراً من الأسرار المسيحيّة مثل سرّ القربان المقدّس] والسوتية Soties[١٠]، وغيرها؛ أي أن الحياة المسرحية في العصور الوسطى كانت - بمجملها - كرنفالية. وقد عاشت المدن الكبرى في حقبة أواخر القرون الوسطى(مثل روما، نابلس، البندقية، باريس، ليون، نورمبيرغ، كولون) حياة كرنفالية، بمعدل ثلاثة أشهر في السنة(وتزيد المدة أحياناً). ويمكن القول(بشيء من التحفظ، طبعاً) إن شخص القرون الوسطى حيا حياتين، إن جاز لنا التعبير؛ إحداهما الحياة الرسمية التي تطغى عليها الجدية والكآبة التي تبعث على الرتابة، والخاضعة لنظام تراتبية صارمة، والملأى بالرعب والدوغمائية، والتبجيل والتقوى، والأخرى حياة الساحة الكرنفالية: الحرة واللامقيدة، الملأى بالضحك المتناقض، والتجديف، وتدنيس كل ما هو مقدّس، والزاخرة بالتحقير والبذاءة، والاتصال الحميم بكل شخص وكلّ شيء. وكلا الحياتين كان مشروعاً، لكنْ؛ ثمّة حدوداً زمنية صارمة تفصل إحداهما عن الأخرى. ومن دون أن نأخذ بالحسبان مسألة التبدل والتغريب المتبادل لهذين النظامين من الحياة والفكر(الرسمي والكرنفالي)، لن يكون بمقدورنا أن نفهم الطبيعية الخاصة لوعي إنسان القرون الوسطى الثقافي



فَهْماً صحيحاً، ولن نتمكن - أيضاً - من إدراك الكثير من الظواهر التي ترد في الأدب القروسطي - مثل الباروديا المقدسة[١١].

كما شهد هذا العهد كرنفلة الحياة الكلامية للشعوب الأوربية: إذ تخلّلت طبقات كاملة من اللغة(أي ما يسمّى بالكلام المألوف للساحة العامة) معنى كرنفالياً عن العالم؛ فقد ظهر إلى الوجود خزين هائل من الإيماءات الكرنفالية غير المقيدة. وصار الكلام الحميم للشعوب الأوربية كلها، وحتّى يومنا هذا، زاخراً ببقايا الكرنفال، ولاسيما البذاءة والسخرية بعد أن تغلغل النظام الرمزي للكرنفال في الإيماءات الفاحشة والساخرة، لعصرنا الراهن.

ويمكن للمرء أن يقول إن عناصر الكرنفال الأصيلة اكتسحت - خلال عصر النهضة - الكثير من الحواجز، وغزت الكثير من عوالم الحياة الرسمية والمنظور العالمي الرسمي. والأهم من ذلك أنها استولت على أجناس الأدب الراقي كلها، وحوّلتها جذرياً. وحدثت كرنفلة عميقة وإجمالية - تقريباً - للأدب كله. وتمكّن المعنى الكرنفالي للعالم - بمقولاته، بضحكه الكرنفالي، بنظامه الرمزي لفعلي التتويج/الخلع الكرنفاليين، بتحولاته وتنكراته، بالتناقض الكرنفالي ونغمات الكلمة الكرنفالية غير المقيدة كلها - من التوغل - بعمق - في أجناس الأدب الفني كلّها.

وانطلاقاً من هذا المعنى الكرنفالي للعالم، ظهرت إلى الوجود أشكال المنظور العالمي المعقّدة الخاصة بعصر النهضة. بل حتّى العصور القديمة - مثلما يدركها إنسانويّو العهد - وقد تكسّرت عبر موشور المعنى الكرنفالي للعالم، وكانت النهضة أعلى نقطة وصلتها الحياة الكرنفالية[١٢]، ثمّ بدأ الانحدار بعدها.



فإذا بدأنا بالقرن السابع عشر، نجد أن الحياة الشعبية - الكرنفالية كانت آخذة بالانمحاق: فقد ضاعت - تقريباً - لمسة الأداء النابع من عامة الناس، كما تضاءل وزنها في حياة الشعب بحدة، وافتقرت أشكالها، وصارت ضحلة واقل تعقيداً. وبدأت ثقافة ملحمة الكرنفال الهزلية الساخرة بالنمو في بدايات النهضة، وامتصّت في داخلها سلسلة كاملة من الأشكال والرموز الكرنفالية (ومعظمها من النوع الزخرفيّ ظاهرياً). وظهر - بعد ذلك - حدٌّ فاصل للاحتفالات والتسليات (ولم يعد مقتصراً على البلاط) يمكن أن نُطلق عليه تسمية الخطّ التنكري للتطور؛ اذ احتفظ في نفسه ببعض التسويغ للمعنى الكرنفالي للعالم، وبانعكاسات واهنة منه. وانقطعت الكثير من أشكال الكرنفال القديمة انقطاعاً تاماً عن قاعدتها الشعبية، وتركت ساحة الكرنفال لتدخل إلى هذا الخط التنكري الضيق الذي ما يزال موجوداً للآن.

وقد تمت المحافظة على الكثير من أشكال الكرنفال القديمة، واستمرت بالحياة وتجديد نفسها عبر الهزليات التهريجية التي يقوم بها مهرّجو الساحة العامة، وكذلك في السيرك. كما احتفظت حياة المسرح والمشاهدين في العصور الحديثة بعناصر معينة من الكرنفال. وما يميز ذلك هو أن ثقافة المسرح الفرعية قد أبقت على شيء من الإجازة الكرنفالية، والمعنى الكرنفالي للعالم، وروعة الكرنفال. وقد برع غوته في كتابه Wilhelm Meister Lehrjahre في شرح ذلك، وشرحه فلاديمير نيميروفيتش[١٢] - أيضاً - في عصرنا الراهن في مذكراته،. كما بقي شيء من المناخ الكرنفالي، وتحت شروط معينة، بين ما يسمّون بالبوهيميين. لكننا غالباً ما نقوم بتحقير المعنى الكرنفالي للعالم، وتتفيهه (إذ لم تبق - مثلاً - ذرة من تلك الروح الكرنفالية في الأداء الذي يقوم به عامة الناس).

وإلى جانب هذه التفرعات الأخيرة التي نمت من الجذع الكرنفالي



- التفرعات التي أضعفت الجذع نفسه - استمر وجود كرنفال الساحة العامة بكل ما في الكلمة من معنى (وما يزال موجوداً)، فضلاً عن وجود احتفالات أخرى من النوع الكرنفالي، لكنها فقدت دلالتها السابقة وغناها السابق بالرموز والأشكال.

ونتيجة لذلك، حدث تدهور وانحلال بالكرنفال والمعنى الكرنفالي للعالم؛ إذ فقد حسّه الأصيل بأداء عامة الناس في الساحة العامة، وطرأ تغيير على طبيعة كرنفلة الأدب؛ إذ حتّى النصف الثاني من القرن السابع عشر، كان الناس هم المشاركين الرئيسين في الأفعال الكرنفالية، وفي معنى العالم، وظلوا يعيشون في الكرنفال؛ أي أن الكرنفال كان لهم شكل من أشكال الحياة نفسها. وفضلاً عن ذلك، تمتعت الكرنفلة بدلالة تغيير الجنس الأدبي؛ أي أنها لم تجدد المضمون فحسب، بل حتّى أسس الجنس الأدبي نفسه. وبدءاً من النصف الثاني من القرن السابع عشر فصاعداً، توقف الكرنفال تماماً - تقريباً - عن كونه المصدر المباشر للكرنفلة، وتخلى عن مكانته لصالح تأثير الأدب المتكرنفل أصلاً. وبهذه الطريقة صارت الكرنفلة تراثاً أدبياً صرفاً، أصلاً. وتعمد العناصر الكرنفالية في هذا الأدب - وهي المقطوعة جذرياً عن مصدرها المباشر؛ أي الكرنفال - إلى تغيير مظهرها نوعاً ما، وإعادة تشكّل مفاهيمها.

لاشك في صحة القول بأن الكرنفال بمعناه السليم - فضلاً عن الاحتفالات الأخرى التي هي النوع الكرنفالي (مثل مصارعة الثيران) والتنكر ومهرجي الشوارع الهزليين وغيرها من أشكال الفولكلور - يواصل تأثيره المباشر، بدرجة ما في الأدب حتّى يومنا هذا، لكننا غالباً ما نجد أن هذا التأثير مقتصر على مضمون الأعمال، ولا يمسّ أساس جنسها الأدبي؛ أي أنه محروم من أية قدرة على تشكيل الجنس الأدبيّ.



هوامش الفصل الثاني:

١) تجدر الإشارة إلى أن كلمة اللاتكافؤ mesalliances تعني - أصلاً - الزواج غير المتكافئ؛ أي زواج المرء من شخص أدنى منه منزلة اجتماعية(المترجمة).

٢) الساتورناليا : الاحتفال بعيد إله الزراعة الذي يسمّى عيد العربدة. اسم العيد مشتق من اسم الكوكب Saturn(زحل)، وهو إله الزراعة عند الرومان. وهو واحد من أشهر الاحتفالات في روما القديمة، يجري في الفترة من ١٧ - ٢٤ من كانون الأول(ديسمبر). أما يوم الخامس والعشرون من كانون الأول، أي اليوم الذي يعقب احتفالات الساتورناليا؛ فقد تبنّته الكنيسة كيوم كريسماس لغرض إبطال تأثير تلك الاحتفالات. وكان هذا الاسم يُطلق حصراً على الاحتفالات التي تُقام لهذا الإله، والتي كانت تتسم بالاسترسال في اللهو والعربدة، ثمّ عُمّم استعماله، فأضحى يعني المبالغة في الخروج على التقاليد. وتجري فيه أعمال متنوعة، منها السماح بالمشاعية الجنسية بين أبناء المجتمع كافة دون قيد، والسماح للعبيد بأداء دور السادة، وما إلى ذلك.(المترجمة).

٣) agon:(الصراع) في الإغريقية يعني(مسابقة)؛ إذ الصراع هو ذلك الجزء من الدراما الإغريقية التي يخوض فيها بطلان - كلاهما يساعده نصف الكورس(الجوقة) - صراعاً لفظياً، وفي الكرنفال يقوم هذا الصراع على مفاخرة المنتصر، وإساءته للضحية.(المترجمة).

٤) ترد الكلمة بالأصل(أي في الحياة اللاكرنفالية)؛ لتعني البركة التي يمنحها الكاهن بعد الصلاة.(المترجمة).

٥) J.W. Goethe, Italian Journey, trans. W. H. Auden and Elizabeth Mayer, London: Collins, 1962. See Part Three(January 1788),'The Roman Carnival', and especially the section 'Moccoli', pp. 467—9.

٦) تجد التعليق على دون كيخوتة في" مذكرات كاتب":

The Diary of a Writer, 1876, March, Ch. II,1, 'Don Carlos and Sir Watkin.

وتجدها مجدداً في" أعراض بداية النهاية":

Symptoms of"the Beginning of the End," p. 260.

٧) مهرجان الحمقى: مهرجان هزلي سنوي من القرون الوسطى، يجري عادة مع عيد الختان(في الأول من يناير)، يتسم بالكثير من الترخيص والغباء والقيام بمسرحيات هزلية ساخرة، يتم فيها التجديف والسخرية من رموز دينية مهمة ، وقد تعرّض لإدانة واسعة من الكنيسة في القرون الوسطى.(المترجمة).



٨) ضحك ديني (أو ضحك عيد الفصح paschal laugh (risus paschalis)؛ إذ يجري في اليوم الذي يعقب عيد الفصح السماح للناس بالضحك في الكنيسة؛ إذ ينزل الكاهن عن المذبح، ويتوجه صوب الحشد؛ ليكون بين الناس، وتكون المواعظ الصادرة عنه ملأى بالنكات والأغاني الهزلية، على نحو، تدعو فيه الضاحك إلى الاحتفال بولادته من جديد بعد موسم الصيام الطويل. ويشير باختين إلى أن هذا الضحك قد انعكس على طيف واسع من مواقف القرون الوسطى نحو الموت والشر، فكان بمثابة انتصار، يسجّله الضحك على الخوف الذي كان سمة الإنسان آنذاك. (المترجمة).

٩) المسرحيات الإعجازية miracle plays : مسرحيات تمثل مشاهد من حياة قدّيس يتمتع بمعجزات. (المترجمة).

١٠) مسرحيات فرنسية تهريجية تهكمية في الحقبة القروسطية، يعمد فيها الممثلون (الذين يرتدون أزياء الحمقى) إلى السخرية من العادات الاجتماعية والأحداث السياسية.

١١) حياتان: الرسمية والكرنفالية، كانتا موجودتين - أيضاً - في العالم القديم، لكنْ؛ لم يكن ثمّة فصل حاد بين الاثنتين (ولاسيما في اليونان).

١٢) لقد خصصتُ كتابي : "رابيليه والثقافة الشعبية في القرون الوسطى والنهضة"

Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance (1940).

والذي أعدّه حالياً (١٩٦٢) للنشر - لثقافة الشعب الكرنفالية في القرون الوسطى والنهضة. ويقدم الكتاب بايوغرافيا خاصة بالموضوع. (كتاب باختين هذا قدّمه كأطروحة دكتوراه عام ١٩٤٠، ولم يُنشر حتّى عام ١٩٦٥، وهو موجود باللغة الإنكليزية، بعنوان "رابيليه وعالمه" Rabelais and His World ترجمة Héléne Iswolsky، عن دار :

Cambridge, MA: MIT Press, 1968.

١٣) يُنظر، بالإنكليزية :

Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko, My Life in the Russian Theatre, trans. John Cournos, Bostom Little, Brown & Co., 1936.



الفصل الثالث

نزال الديكة في بالي(1) بوصفه لعبة

كليفورد غيرتز




مكتبة
الفكر الجديد

تجري نزالات الديكة في حلقة، قطرها خمسون قدماً مربعاً. تبدأ قبيل العصر عادة، وتستمر لثلاث أو أربع ساعات حتّى الغروب. يتألف برنامج [اللعب] من تسع أو عشر مباريات منفصلة. وتكون كل مباراة مشابهة لغيرها تماماً من حيث النمط العام: إذ لا توجد مباراة رئيسة، وليس ثمّة صلة بين المباريات الفردية، ولا تتباين في طريقة تنسيقها، وكل مباراة تُرتَّب على أساس خاص تماماً. وبعد أن ينتهي النزال، وتزول مخلفاته الانفعالية - تُدفَع المراهنات، وتُطلق اللعنات، وتُمتلك الجثث - ينسلّ سبعة، ثمانية وربما عشرة رجال، بتهاون نحو الحلقة مع الديك، ساعين مع ديكهم لإيجاد خصم منطقي له. إن هذه العملية - التي نادراً ما تستغرق أقل من عشر دقائق، بل غالباً ما تستلزم وقتا أطول - تجري بطريقة غير مباشرة، بل خفية حتّى. والذين لا يشتركون بها - بشكل مباشر - لا يمنحونها أكثر من انتباه متنكر، جانبي؛ أما مَن يتورط فيها، بحَرَج، فيحاول التظاهر - إلى حدّ ما - بأن الأمر برمته، لا يحدث البتة.

عند تحديد المباراة، يركن بقية المشجعين إلى اللامبالاة المتعمدة نفسها، ويتم تثبيت الصياصي tadji [المخالب الحادة في أرجل الديكة] - وتكون حادة مثل الموسى، ومدبّبة مثل السيف، طولها أربعة أو خمسة إنشات. ولا يحسن القيام بهذه المهمة الدقيقة سوى قلّة من الناس، ستة أو أكثر في معظم القرى. والرجل الذي يثبت الصياصي هو نفسه مَن يقوم



بتوفيرها، وإذا فاز الديك الذي يساعده هو، فإن مالكه يُكافئ هذا الرجل بمنحه رجل الديك الضحية الحاوية على الصيصية. ويتم تثبيت الصياصي بلفّ خيط طويل حول قاعدة الصيصية ورجل الديك. ولأسباب، سأعرج عليها لاحقاً، يتم الأمر بطريقة، تختلف من حالة لأخرى، وتكون المسألة مدروسة بهَوَس.

ويُلاحَظ أن التقاليد المتعلقة بالصياصي واسعة للغاية - إذ لا يتم شحذ هذه الصياصي إلا أوقات الخسوف، وعند غياب القمر، مع ضرورة إبعادها عن مرأى النساء ... وغيرها من الأمور، كما تتم إدامتها في أثناء استخدامها وعدمه بالخليط الغريب نفسه من الهَوَس بالتفاصيل والحسّيّة الذي يبديه أهل بالي للموضوعات الطقوسية عموماً.

عند تثبيت الصياصي يكون الديكان اللذان بأيدي مدرّبيهما (اللذين قد يكونان المالكين، أو لا يكونا كذلك) قبالة أحدهما الآخر في مركز الحلبة. ويتم وضع جوزة هند مثقوبة بثقب صغير، في دلو ماء، على نحو، لا تستغرق فيه ما لا يزيد على إحدى وعشرين دقيقة لتغطس، وتُعرف هذه الفترة باسم"teleng"ويتم الإعلان عن بدئها وانتهائها من خلال قرع جرس. ولا يسمح للمدرّبين – في أثناء هذه الإحدى وعشرين دقيقة - بلمس الديكة. ومثلما يحدث في بعض الأحيان، إذا لم يتقاتل الحيوانان خلال هذا الوقت، يتم رفعهما - عندئذ - ونتف ريشهما لتحفيزهما، وإلا يُهانان، ويُعادان إلى مركز الحلبة، لتبدأ العملية، من جديد. وفي بعض الأحيان، يرفض الديكان النزال، أو أن أحدهما يواصل الهرب، وفي هذه الحالة، يتم سجنهما معاً في قفص [خيزراني]، يسبب احتدامهما عادة.

وفي أية حالة كانت، غالباً ما يطير الديكان باتجاه أحدهما الآخر على الفور - تقريباً - ليبدءا الضرب بالأجنحة، ونقر الرؤوس والرفس بالأرجل؛ أي:



انفجار الهياج الحيواني بصورة محضة تماماً، واستبدادية تماماً، وجميلة - بطريقتها الخاصة - على نحو، يمكن أن تكون فيه تجريدية تقريباً ... مفهوماً أفلاطونياً للكراهية. وخلال لحظة من الزمن، يسدد أحد الديكين ضربة قوية بصيصيّه للديك الآخر، وعلى الفور، يقوم المدرب، الذي سدد ديكه الضربة، بالتقاط الديك، كيما يتفادى أية ضربة مرتدة؛ لأنه إن لم يفعل ذلك، من المرجح أن تنتهي المباراة نهاية مأساوية، ما دام أن الديكين يقطع أحدهما الآخر إرباً إرباً. ومثلما يحدث غالباً، فإن هذا الأمر يصح - بصورة خاصة - إذا اشتبكت الصيصية في جسد الضحية؛ لأن المعتدي سيكون في هذه الحالة واقعاً تحت رحمة خصمه المجروح.

ومع عودة الطائرين إلى أيدي مدربيهما مجدداً، يتم حساب الوقت، من خلال ثلاث غطسات للجوزة، وبعد ذلك لابد من إنزال الديك الذي سدد الضربة؛ لكي يستعرض ثباته، وهي حقيقة، يبرهن عليها الديك من خلال تجواله - متبختراً - حول الحلبة طوال المدة التي يستغرقها غرق جوزة الهند، ثمّ يتم إغراق الجوزة مرتين أُخريين، كيما يبدأ النزال من جديد.

وخلال هذه الفاصلة؛ أي بعد دقيقتين بقليل، يكون مدرب الديك المجروح قد بذل كل ما بوسعه، وبسعار شديد، كأنه مدرب ملاكمة يحاول - بين الجولات - إسعاف مُلاكمه المنهك من فرط الضربات؛ ليجعله في شكل، يلائم آخر محاولة يائسة لإحراز النصر؛ فهو ينفخ في فمه، بل يضع رأس الديك بأكمله في فمه، ثمّ يقبّله قبلة الحياة، وينفش ريشه، ويداوي جراحاته بمختلف أنواع الأدوية، ويحاول - عموماً - القيام بأي شيء، يظن أنه يبعث في الحيوان آخر رمق من الروح ربّما يكون مُخبَّأً في مكانٍ ما بداخله. وفي الوقت الذي يضطر فيه لإنزاله إلى الأرض؛ ليواصل قتاله، يكون هو مضرجاً بدماء الحيوان. ومثلما هو الحال في النزالات التي يتنافس فيها الملاكمون لحصاد الجوائز، فإن المدرب يساوي وزنه ذهباً. وينجح بعض



المدربين - آخر الأمر - في نفخ الروح بالحيوان الميت، ما يجعله يمشي، على الأقل، بما يكفي للجولة الثانية والأخيرة.

وفي مثل هذه المعركة المحتدمة (إن كان ثمّة معركة؛ ففي بعض الأحيان، يلفظ الديك الجريح أنفاسه بين يدي مدربه، أو مباشرة بعد إنزاله أرضاً مرة أخرى) فإن الديك الذي سدد الضربة الأولى يستمر - عادة - بالإجهاز على خصمه الضعيف، إلا أن هذه لا تكون النتيجة المحتومة دائماً؛ لأنه إذا تمكن الديك من المشي، فذلك يعني أنه يستطيع النزال، وإذا كان بمقدوره النزال، فإنه يستطيع القتل؛ أي أن المهم هو أيّ من الديكين يلفظ أنفاسه أولاً. فإذا تمكن الديك الجريح من طعن خصمه، ودفعه لفقد توازنه، إلى أن يتمكن من إسقاطه، فسيكون - عندئذ - الفائز رسمياً حتّى لو سقط بعد ذلك، بلحظة.

هناك مجموعة هائلة من القواعد rules المفصلة بدقة، والموسعة بصورة، تبعث على الغرابة، تحيط بهذه الميلودراما كلها، المدعومة من الحشد المتجحفل حول الحلبة؛ يُحركون أجسادهم بتعاطف انفعالي واضح، كلما تحرك الحيوانان، ويُطلقون صيحات التشجيع للبطل، من خلال إيماءات الأيدي غير المصحوبة بكلمات، يهزون أكتافهم، ويُديرون رؤوسهم، ويتجمهرون عند أحد جانبي الحلبة (ويقال إن النظارة يفقدون - أحياناً - أعينهم أو أصابعهم من فرط انتباههم)، ويندفعون بصخب إلى الأمام مرة أخرى ... ليعقب ذلك الصمت تقريباً.

إن هذه القواعد - إلى جانب التقاليد الموروثة عن الديكة ونزالات الديكة التي تصاحبها - تتم كتابتها على مخطوطات من الجريد [ورق النخيل] التي تُتَوارَث من جيل لآخر، كجزء من التقاليد العُرْفية والثقافية العامة للقُرى.



وفي النزال، يكون الحَكَم saja komong - وهو الرجل الذي يتدبر أمر جوزة الهند - مسؤولاً عن تطبيق هذه القواعد، وتكون صلاحياته مطلقة. ولم أشاهد - أبداً - حَكماً كان قراره موضع شك في مسألة ما حتّى من قبل أكثر الخاسرين يأساً، كما لم أسمع مطلقاً - حتّى سراً - عن اتهام بالظلم، يُوجّه له، ولم أسمع عن شكاوى في الحكّام عموماً، ولاسيما بخصوص تلك المسألة. ولا يستطيع القيام بهذه المهمة سوى الذين يحظون بثقة منقطعة النظير؛ حصافة الرأي، وسعة المعرفة، والاطلاع على مدى تعقيد قوانين اللعبة. والحقيقة أن الأشخاص لا يجلبون ديَكَتهم للقتال إلا عندما يترأس النزال مثل هؤلاء الحكام. كما أن الحكم هو الشخص الذي تُرفَع له الاتهامات بالغش - مع ندرتها - ليبت فيها. كما أنه هو الذي يقرر في الحالات - المتكررة عادة التي يلفظ فيها الديكان أنفاسهما في وقت واحد آخر الأمر - مَن منهما مات أولاً. فإذا كان واحد منهما، فستكون النتيجة هي التعادل، على الرغم من أن أهل بالي لا يهتمون لمثل هذه النتيجة. وإذا أردنا تشبيهه بقاضٍ، ملك، كاهن، رجل شرطة، فسوف نقول إنه يمكن أن يكون هؤلاء كلهم. وعلى هدي توجيهاته السديدة، تستعر عاطفة النزال لدى الحيوان الذي يعطيه هذا الحكم شيئاً أشبه باليقين المدني الذي يتيحه القانون. وفي عشرات نزالات الديكة التي شاهدتها في جزيرة بالي، لم أر مطلقاً أية مشادة بخصوص القواعد. وبالفعل، لم أشاهد مطلقاً مشادة علنية، عدا تلك التي تجري بين الديكة عموماً.

إن أهل بالي لا يفعلون أي شيء مطلقاً، بطريقة بسيطة، بل يحتالون للقيام به، بطريقة معقدة. ووصولاً إلى هذه النتيجة، لا يمكن أن تكون مراهنات نزال الديكة استثناءً على ذلك.

بدءاً نقول إن هناك نوعين من المراهنات toh.. فهناك المحورية



الفردية في المركز بين الأكابر toh ketengah، وهناك غمامة من المراهنات الهامشية حول الحلبة بين أفراد الجمهور toh kesai. ويكون النوع الأول كبيراً، بينما الثاني صغيراً عادة. والأول جماعي، يشتمل على ائتلاف من المراهنين المجتمعين حول المالك، أما الثاني؛ فيكون فردياً، رجُلاً لرجل. الأول مسألة ترتيب قصدي، هادئ جداً، ينطوي - تقريباً - على شيء من المكر، يقوم به أعضاء الائتلاف والحَكَم، يتداولون فيه وسط الحلبة، كأنهم متآمرون؛ الثاني محض صراخ متهور وعروض وموافقات علنية، يثيرها الحشد المتجمع عند حافات الحلبة. والأغرب من ذلك، ومثلما سيتضح لاحقاً، أن الأول قائم على مقادير متساوية من المال دائماً - ومن دون استثناء - بينما لا يكون الثاني كذلك، وأيضاً من دون استثناء. فما هو عُملة نزيهة في المركز، يكون عملة منحازة عند الجانب.

ويُلاحَظ أن مراهنات المركز هي الرِسمية، تسودها - مرة أخرى - شبكة من القواعد، وتُعقَد بين مالكي الديكين، بحضور الحَكَم، بوصفه مراقباً وشاهداً علنياً. ومثلما ذكرت، فإن هذه المراهنات - التي تكون نسبية دائماً وكبيرةً جداً أحياناً - لا يطلقها - أبداً - المالك الذي تجري المراهنات باسمه، بل هو وأربعة أو خمسة، وأحيانا سبعة أو ثمانية، حلفاء؛ أقرباء، رفاق من القرية، أصدقاء حميمين. وربمّا لا يكون هو المساهم الرئيس، إن لم يكن غنياً، بصورة خاصة، ومع ذلك، لابد من أن يكون شخصية مهمة، وإن كان الغرض من ذلك إظهار أنه غير متورط بأية حيل.

إن محاولة أهل بالي الرامية إلى خلق مباراة مثيرة، وإن شئت القول "محتدمة"، من خلال تضخيم مراهنات المركز إلى أكبر حد ممكن؛ لكي تكون الديكة المتبارى عليها متساوية، وفي حالة ممتازة إلى أقصى حد ممكن، ولتكون النتيجة غير قابلة للتكهن إلى أقصى حد ممكن. لكن المباريات لا تنجح دائماً؛ فنصفها - تقريباً - غير ذي أهمية نسبياً، وغير



مثير نسبياً - أما أنا؛ فأطلق عليها صفة "تافهة". إن هذه الحقيقة لا تدعم تفسيري للأمر أكثر مما تفعله حقيقة أن معظم الرسّامين والشعراء والكتّاب المسرحيين تعوزهم المهارة، وهي - بدورها - تدعم الرأي القائل ان الجهد الفني مُنصبّ على عمق التفكير، وأنه يقترب منه، بشيء من التكرار.

إن صورة التكنيك الفني مضبوطة حقاً: فالمراهنة عند المركز وسيلة وأداة لخلق مباريات "مثيرة" و"محتدمة"، لكنها لا تمثّل السبب، أو على الأقل، السبب الرئيس، وراء كونها مثيرة، أو كونه مصدر سحرها وجوهر عمقها. إن السؤال عن أسباب كون مثل هذه المباريات مثيرة - وهو سؤال مستحوذ على اهتمام أهل بالي بشكل حاد - يأخذنا بعيداً عن عالم الاهتمامات الشكلية، ويدفعنا صوب الاهتمامات السوسيولوجية والسايكولوجية - الاجتماعية الأكثر عموماً، وصوب فكرة اقتصادية أقل صفاءً، تخص ما يعنيه "الاحتدام" في المراهنة.

وفي المباريات المحتدمة التي تكون فيها مقادير الأموال كبيرة، ثمّة أمور أخرى تكون في محكّ المخاطرة أكثر من المكسب المادي: السمعة، الشرف، الكرامة، الاحترام؛ أي باختصار: المنزلة الاجتماعية status (وهذه الكلمة مشحونة بعمق بين أهل بالي) التي تتعرض للخطر بصورة رمزية؛ لأنه من غير الممكن أن تتغيّر منزلة أي فرد فعلاً، من خلال نتيجة نزال ديكة (باستثناء بعض الحالات القليلة لأولئك المدمنين على المراهنة)، كل ما في الأمر أنها تتعزّز، أو تُهان آنياً. أما بالنسبة لأهل بالي، الذين لا شيء يمتعهم أكثر من توجيه إهانة، بصورة غير مباشرة، ولا شيء عندهم أكثر إيلاماً من تلقّيها، بصورة غير مباشرة أيضاً - ولا سيما حينما يكون الجمهور من الأقارب الذين لا تضلّلهم المظاهر الخارجية. وتكون مثل هذه الدراما التقديرية محتدمة حقاً.



ولا بدّ لي من أن أؤكد على الفور أن هذا لا يعني القول إن المال لا يشكّل أية مشكلة لأهل بالي، أو أن خسارة خمسمائة رنغت ringgit [عملة لديهم] هي مثل خسارة خمسين. إن مثل هذا الاستنتاج هو السخف بعينه؛ لأن المال في هذا المجتمع، الذي هو مجتمع مادي بطريقة ما، له أهمية، بل أهمية كبرى جداً، إلى الحد الذي كلما جازف امرؤ به، زادت خطورة المجازفة بأمور أخرى كثيرة، منها الكرامة والاتزان والنزاهة والرجولة؛ ولا يكون ذلك بسرعة فقط، بل علناً أيضاً. وفي النزالات العميقة، يضع المالك ومعاونوه - مثلما سنلاحظ - أموالهم في كفة، ومنزلتهم في الكفة الأخرى، والشيء نفسه يفعله مساندوهم في الخارج، إلا أن ذلك يكون بدرجة أقل، لكنها حقيقية تماماً.

وعلى الأعم، يكون مرد ذلك هو أن المخاطر الهامشية للخسارة عظيمة جداً مع ارتفاع مستويات المراهنة إلى الحد الذي يعني فيه الاشتراك بمثل هذه المراهنات أن يضع المرءُ ذاتَه العامة، حقيقة ومجازاً، على المحكّ، من خلال ديكه. وعلى الرغم من أن الفيلسوف الإنكليزي بنتام Bentham يرى أن المسألة لا تتعدى زيادة لاعقلانية المشروع إلى حد أبعد، يرى أهل بالي أنها تزيد - بالدرجة الأساس - من معنى ذلك كله،(وإذا أردنا أن نطبّق ما قاله فيبر Weber لا ما قاله بنتام) نقول إنه لما كانت الغاية الأساسية والشرط الرئيس للوجود الإنساني هي إضفاء المعنى على الحياة، فإن الوصول إلى الأهمية هو أكثر ما يعوّض عن التكاليف الاقتصادية التي ينطوي عليها الأمر برمته.

إن هذا الارتباط التدريجي بين "المراهنة على المنزلة" في النزالات الأكثر احتداماً، و"المراهنة على المال" في المراهنات الأكثر تفاهة هو - في الحقيقة - مسألة عامة للغاية. فالمراهنون أنفسهم يشكّلون تراتبية"



سوسيو - اقتصادية" في هذه الحالة. ومثلما لاحظنا آنفاً، يجري في معظم نزالات الديكة - عند حافات ساحة النزال - عدد كبير من مباريات القمار النزقة، القائمة على الحظ بالدرجة الأساس(الروليت، رمي النرد، تدوير العملة، البيضة والحجر) التي يديرها أصحاب الامتياز. ولا يلعب في هذه المباريات - بالتأكيد - سوى النسوة والأطفال والمراهقين، ومختلف فئات الناس المحظور عليها المشاركة بنزالات الديكة(أو التي لم يسنح الوقت لها بعدُ) مثل مدقعي الفقر والممقوتين اجتماعياً؛ والمراهنة في هذه المباريات تقوم على مقادير صغيرة من المال، بالتأكيد. أما الرجال الذين ينازلون الديكة؛ فمن العار عليهم الاقتراب من هذه المباريات. ويأتي بعد هؤلاء بالمرتبة الأشخاص الذين يراهنون على مباريات أصغر، وأحياناً مباريات معتدلة، على الرغم من أنهم لا ينازلون الديكة، إلا أنهم لا يتمتعون بالمنزلة التي تؤهّلهم للانضمام للمباريات الكبرى، على الرغم من أنهم قد يراهنون - من وقت لآخر - عند جانب هذه المباريات. وأخيراً هناك أعضاء المجتمع الأساسيين - المواطنون الذين يُعتمد عليهم - الذين تتمحور الحياة الاجتماعية حولهم، والذين ينازلون في النزالات الأكبر، ويراهنون عليها عند الجوانب. وأبرز ما يميز تلك التجمعات المركزة[٢] هو أن هؤلاء الرجال يهيمنون - عموماً - على اللعبة، ويعرفونها بالصيغة نفسها التي يهيمنون فيها على المجتمع، ويعرفونه. فعندما يتحدث رجل من أهل بالي - بتلك الطريقة التبجيلية تقريباً - عن"مُنازِل الديك الحقيقي"(المُراهِن) أو عن "حارس القفص" فإنهم يعنون هذا النوع من الأشخاص، لا أولئك الذين يحملون عقلية لعبة "البيضة والحجر" إلى سياق نزال الديكة الذي يتميز باختلافه التام، ولا يتلاءم مع ذلك. وبالنسبة لرجل كهذا، فإن ما يجري في المباراة هو شيء أقرب ما يكون إلى ما تعنيه الكلمة الجاوية Potet، وهي كلمة لها المعنى الثانوي لكلمة "صعلوك".



وهكذا فإن ما يجعل نزال الديكة الباليّ محتدماً هو ليس المال بحد ذاته، الذي كلما زادت كميته، زادت الأحداث احتداماً، بل هو ما يتسبّب المال في حدوثه: انتقال تراتبية منزلة أهل بالي إلى جسد نزال الديكة. إنه - من الناحية السايكولوجية - تمثيل للذات الذكورية المثالية / الشيطانية - وليس النرجسية. أما من الناحية السوسيولوجية؛ فإنه تمثيل خرافي - أيضاً - لحقول التوتر المعقدة التي يحددها التفاعل المسيطر عليه، والمُخرَس والطقوسي - والأهم من ذلك المستشعَر بعمق - لتلك الذوات في سياق الحياة اليومية. قد يكون الديكة وكلاء لشخصيات مالكيها؛ مرايا حيوانية، لشكل نفسي. ويجري نزال الديكة عن عمد؛ ليكون محاكاة للقالب الاجتماعي؛ أي للجماعات ذات النسق المتداخل والمترابطة بشدة، مأخوذة في مقطع عرضي: قرى، نسائب، مجتمعات إروائية، تجمعات معابد، "طوائف" يعيش فيها عشاق النزال. وبوصفه مكانةً، يمكننا القول إن ضرورة توكيده والدفاع عنه والاحتفاء به وتسويغه والاحتماء به(وليس السعي وراءه، إذا علمنا طبيعة النظام الطبقي في جزيرة بالي) هي - ربّما - القوة المحركة الرئيسة في المجتمع، وكذا الحال بالنسبة لنزال الديكة؛ حيث تشهد الجوانب تناقل الذكورة وأضاحي الدماء وعمليات التبادل السريعة.

إن هذه التسلية الواضحة والرياضة الظاهرية هي - مثلما يقول إيرفنغ جوفمن Erving Goffman - "حمّام الدمِ [الذي تسبح به] المنزلة"[٢].

يقول أودن Auden في مرثية ليتيس Yeats "الشعر لا يجعل شيئاً يحدث، إنه يعيش في وادي قوله، بطريقة الحدوث، بِفمٍ"، وهكذا فإن نزال الديكة أيضاً - ضمن هذا المعنى العاميّ - لا يجعل شيئاً يحدث؛ فالرجال يواصلون إذلال بعضهم - مجازياً. وكونهم يتعرضون للإذلال - مجازياً - من قبل أحدهم الآخر، يوماً بعد يوم، فإنهم يمجّدون - بصمت - تلك الخبرة في



حالة إحراز النصر. أما عند الإخفاق في إحراز ذلك النصر؛ فإنهم يحطّمون تلك الخبرة قليلاً، وبعلنية أكبر. إلا أن منزلة أي شخص لا تتغيّر حقاً ؛ فأنت لا تستطيع ارتقاء سلّم المنزلة من خلال الفوز بنزالات الديكة، بل أنت بوصفك فرداً، لا تستطيع ارتقاءه حقاً، على الإطلاق. ولا يمكن لك النزول منه بهذه الطريقة. كل ما تستطيع القيام به هو الاستمتاع والتذوق أو المعاناة والتحمل - بالإحساس الملفّق بالحركة الهائلة والسريعة على طول الشكل الجمالي لذلك السلّم. إن هذا يشبه قفزة في المنزلة خلف المرآة، تمنح الإحساس بالحركة من دون تحققها فعلاً.

يقدم نزال الديكة - شأنه شأن أي شكل فني (لأن هذا هو ما نتعامل به في النهاية) خبرة يومية اعتيادية قابلة للفَهْم في ضوء أفعالها وموضوعاتها التي أُزيلت تبعاتها التطبيقية، وتم تحويلها (أو، إن شئت، رفعها) إلى مستوى المظاهر الواضحة التي يمكن صياغة معناها بقوة أكبر، وإدراكه بدقة أكبر. إن نزال الديكة لا يكون "حقيقياً حقاً" للديكة فقط ؛ فهو لا يقتل أيما امرئ، ولا يشوّه أيما امرئ، ولا ينزل أيما امرئ إلى منزلة الحيوان، أو يغيّر العلاقات الترابية بين الناس، أو يعيد تشكيلها. إنه لا يقوم حتّى بإعادة توزيع الدخل بأية طريقة مهمة كانت، بل أن ما يفعله هو بالضبط ما تفعله أعمال من قبيل "الملك لير" و"الجريمة والعقاب" لغيرهم من الناس الذين لديهم أمزجة أخرى وقناعات أخرى؛ إنه يبث ثيمات - من قبيل الموت والتعاطف والسعار والفخر والخسارة والانتفاع والتغيير - ثمّ يرتّبها ببنية شمولية، ويقدمها بطريقة، تكفل إفراغ منظور طابعها الأساس في قالب خاص. إنه يشيد فوقها بناءً ما، يجعلها ذات معنى لأولئك الذين يمنحهم التاريخ موقعاً لتثمين البناء - يجعلها مرئية، ملموسة، قابلة للإدراك؛ أي باختصار: "حقيقية"، وذات مغزى مفهومي. ونزال الديكة - بوصفه صورة ذهنية، خيالاً، أنموذجاً، استعارةً - هو وسيلة تعبير، لا تتمثل



وظيفته بتهدئة العواطف الاجتماعية، ولا بتصعيدها (وإن كان يقوم بالاثنين معاً في أثناء اللعب بالنار)، بل وظيفته هي عرض ذلك كله في وسط من الريش والدماء والحشود والأموال.

إن السؤال عن الكيفية التي ندرك بها خصائص الأشياء - اللوحات، الكُتُب، المسرحيات، التي لا نشعر بأننا نستطيع توكيدها حرفياً - وصل - في السنوات الأخيرة - إلى مركز النظرية الجمالية. ولا يمكن أن تفلح أحاسيس الفنان (التي تبقى خاصته)، ولا أحاسيس الجمهور (التي تبقى خاصتهم)، في تفسير أسباب استعار لوحة ما، أو جمود أخرى؛ فنحن نعزو العظمة والفطنة واليأس والبهاء لسلاسل من الأصوات؛ بينما نعزو الخفة والطاقة والعنف والسيولة لكتل الصخر. كما يقال إن للروايات قوة، وللبنايات الفصاحة، وللمسرحيات الزخم، وللباليهات الهدوء. وفي هذا العالم الذي يضم محمولات غرائبية، فإننا عندما نقول إن نزال الديكة "مصطخب" في أفضل حالاته على الأقل - لا يبدو قولاً غير طبيعي على الإطلاق، بل هو محض محيّر، إلى حد ما، ما دمتُ أني أنكرتُ تواً تبعاته التطبيقية.

يتولد الاصطخاب - إلى حد ما - من ارتباط ثلاث صفات للنزال: شكله الدرامي المباشر، ومضمونه الاستعاري، وسياقه الاجتماعي. وبوصفه شكلاً ثقافياً لأرضية اجتماعية محددة، يمثل النزال - منذ الوهلة الأولى - ثوراناً عنيفاً من الحقد الحيواني، وحرباً ساخرة لذوات رمزية ومحاكاة شكلية لتوترات المنزلة الاجتماعية. كما أن سلطته الجمالية تستمد هذه الحقائق مجتمعة من قدرته على إقحامها معاً. وهكذا، فكونه مصطخباً لا يرجع لحقيقة تأثيراته المادية (وإن كان يمارس بعضاً منها، لكنها ثانوية)، بل سبب ذلك هو أنه من خلال دمج الكبرياء بالذات، والذات بالديكة، والديكة بالتدمير، يتم جلب بُعدٍ من أبعاد تجربة أهل بالي - المغيب من المشهد



عادة - إلى التحقق الخيالي. لذا فإن انتقال معنى الجاذبية إلى ما هو بحد ذاته مشهدٌ خلو من المعنى ولا متغيّر... ثورة أجنحة تصطفق، وأرجل ترتجف... يكون مردّه تأويل هذا المشهد بأنه يعبّر عن شيء مقلق، يخص الطريقة التي يحياها مبدعوه وجمهوره أو - إذا أردنا جعل ذلك أكثر شؤماً نقول إنه - يخص ما هم عليه.

إن النزال - بوصفه شكلاً دراميأ - يعرض خصيصة، لا تبدو ملحوظة جداً إلا بعد أن يدرك المرء أنْ لا ضرورة في وجودها هناك: بنية متنافرة الأجزاء بالمرة. فكل مباراة تمثل عالَماً قائماً بذاته، انفجاراً للشكل على نحو معين؛ فهناك تنظيم المباريات، وهناك المراهنة، وهناك النزال، وهناك النتيجة - الانتصار المطلق، أو الاندحار المطلق - وهناك - أيضاً - تمرير الأموال السريع والمنطوي على متاعب ماديّة. ولا يتلقى الخاسر أية مواساة، بل ينسحب الناس مبتعدين عنه، يرمقونه بنظراتهم، يتركونه؛ ليستوعب تحوّله السريع إلى نكرة، وليشيح بوجهه، ويعود للنزال سليماً من دون نُدَب. ولا تتم تهنئة الفائزين أو حتّى الثناء عليهم؛ فحالما تنفضُّ المباراة، يتحول انتباه الحشد - بالمرة - إلى المباراة التي تليها، من دون التلفّت إلى سابقتها. ومما لا شك فيه أن التجربة تلقي بظلالها على الأكابر، وربّما حتّى على بعض شهود النزال المحتدم - مثلما تلقيها علينا عندما نغادر المسرح بعد مشاهدة مسرحية مؤثرة ممتازة الأداء - إلا أنها سرعان ما تتلاشى؛ لتصير ذاكرة خطاطية - في أحسن أحوالها: وهجاً مضيئاً أو رعدة تجريدية، وربما حتّى هذا لا يتحقق عادةً.

إن أي شكل تعبيري لا يعيش إلا في حاضره: في الحاضر الذي يخلقه ذلك الشكل. لكنْ؛ هنا، يتحول ذلك الحاضر إلى سلسلة من الإيماضات، بعضها أكثر سطوعاً من غيره، لكنها جميعاً عناصر جمالية غير مترابطة. ومهما يقول نزال الديكة، فإنه يقوله بصخب.



وإذا كان أحد أبعاد بنية نزال الديكة - وأعني به: افتقاره إلى التوجيه الزمني - يجعله يبدو جزءاً تقليدياً من الحياة الاجتماعية العامة، فثمة بُعد آخر - وأعني به: العدوانية الفائرة ؛ [حيث القتال] رأساً لراس(أو صيصية لصيصية) هو الذي يجعله تكذيباً لتلك الحياة، نقيضاً بل حتّى تدميراً لها. وضمن مجرى الأمور الاعتيادي، يُعدُّ أهل بالي خجولين حدَّ الهوس من النزاع المكشوف.

وبوصفهم غير مباشرين ومتحفظين وخاضعين ومقهورين، أسياداً للموارية والرياء؛ أي ما يطلقون عليهم هم تسمية alus(أي:"المُنمّقين"و"المتملّقين")، فإنهم نادراً ما يواجهون ما يمكن الابتعاد عنه، ونادراً ما يقاومون ما يمكن التملّص منه. لكنهم يُصوّرون أنفسهم هنا بصفة المتوحّشين والقتلة، من خلال انفجارات مهووسة من القسوة الغرائزية.

إن التصوير القوي للحياة - على النحو الذي لا يرغبه أهل بالي بعمق(إذا شئنا أن نستعير عبارة استعملها فراي Frye عن عماء غلوسستر (Gloucestor's blinding) - يكون مطروحاً في سياق عينة منه، نظراً لأنهم يملكونها في الحقيقة. ولأن السياق يوحي بأن التصوير - إن كان أقل من الوصف المباشر - لا يعدو أكثر من محض خيال معتوه، يظهر - عندئذ - الاصطخاب؛ أي: اصطخاب النزال، لا(أو ليس بالضرورة) اصطخاب رعاياه الذين يبدون مستمتعين به. إن المذبحة التي تجري على أرض الحلبة لا تُعدّ تصويراً للكيفية التي تجري بها الأمور بين الناس حقاً، بل - الأسوأ من ذلك - أنها تصوّر كيفية كينونتهم خيالياً، إذا نظرنا للموضوع من زاوية معينة.

ومما لاشك فيه أن هذه الزاوية طبقية. فمثلما لاحظنا آنفاً، أن نزال الديكة يتحدث - بإصرار أقوى - عن علاقات المنزلة، بل يعدّها مسألة



حياة وموت. وتتضح في كل مكان الأهمية البالغة التي تحتلها المكانة عند أهل بالي ... في القرية، العائلة، الاقتصاد، الدولة. وبوصفها انصهاراً غريباً لرتب الألقاب البولينيزية والطوائف الهندوسية، نجدها تمثل تراتبية الكبرياء العمود الأخلاقي في المجتمع. ولا تتكشف المشاعر التي ترتكز عليها تلك التراتبية - وبألوانها الطبيعية - إلا في نزال الديكة. وفي الوقت الذي تكون فيه مغلّفة بضباب الإتيكيت؛ بسحابة كثيفة من التأنق اللفظي والطقوس، الإيماءات والإلماحات، في أماكن أخرى، لا يتم التعبير عنها هنا إلا بأوهى أقنعة التنكر الحيوانية، وهو القناع الذي يظهرها - في حقيقة الأمر - بجلاء أكبر مما يخفيها. والغيرة عند أهل بالي بحجم الاتزان، والحسد بحجم اللطف، والقسوة بحجم الروعة، لكنْ؛ لولا نزال الديكة، لكان لدى أهل بالي فَهْم أقل بكثير لهذه الأمور، وهذا - ربّما - السبب وراء تقديرهم للنزال بهذا السمو.

يبدو فعل أي شكل تعبيري(حينما يبدو فعله) من خلال بعثرة السياقات الدلالية بطريقة، تكون فيها الخصائص، المنسوبة تقليدياً، لأمور معينة، منسوبة، على نحو غير تقليدي، لغيرها إلى الحد الذي تبدو فيه متصفة بمثل هذه الصفات حقاً. فأن يطلق المرء على الريح تسمية "العرجاء" مثلما فعل ستيفنز Stevens، أو أن تضبط النغمة، وتدير الجرس الموسيقي، مثلما يفعل شوينبيرغ Schoenberg، أو - في الحالة الأقرب: حالتنا، أن تعبر الأسلاك المفهومية؛ أي تغيير الارتباطات الراسخة بين الموضوعات وخصائصها، وإلباس الظواهر - الطقس الخريفي أو الشكل اللحني أو الصحافة الثقافية - برداء الدوال التي تشير إلى دلالات أخرى عادة. وعلى هذا الغرار، فان إدامة ربط عملية تصادم الديكة بمسألة خِلافية هي "المنزلة الاجتماعية" يعني فتح الباب على مصراعيه أمام انتقال الإدراكات من الأولى إلى الثانية، ذلك الانتقال الذي يُعدّ - منذ



الوهلة الأولى - وصفاً وحُكماً،(ومن الناحية المنطقية، قد يسير الانتقال بالاتجاه المعاكس، قطعاً، إلا أن أهل بالي - شأن الكثير منا - شغوفون بفَهْم الناس أكثر من شغفهم بفَهْم الديكة).

إن ما يطرد نزال الديكة من مجرى الحياة الاعتيادي، ويرفعه إلى مصافّ الشؤون العملية اليومية، ويحيطه بهالة من الأهمية المشددة هو - ليس ما تقوله السوسيولوجيا الوظيفية - من أنه يعزز الفروق في المنزلة(إذ قلما تكون ثمّة ضرورة لمثل هذا التعزيز في مجتمع، يعلن فيه كل فعل من أفعاله عن هذه الظروف) - بل إنه يوفر تعليقاً ميتا اجتماعياً metasocial عن المسألة بأكملها التي تخص تصنيف البشر إلى مواقع تراتبية ثابتة، ومن ثمّ؛ تنظيم الجزء الرئيس من الوجود الجمعي حول ذلك التصنيف. وبذا؛ تكون وظيفة النزال - إن شئت تسميتها هكذا - تأويلية: إنها قراءة باليّة[٤] لخبرة باليّة، قصة يحكونها لأنفسهم عن أنفسهم.



هوامش الفصل الثالث:

١) باليّ Bali: إحدى جزر جزيرة"سوندا"Sunda في إندونيسيا. تقع على مبعدة ميل شرقي جزيرة جاوة. تبلغ مساحتها ٥٥٦١ كم٢. معظمها جبلي ؛ إذ تمثل امتداداً للسلسلة الجبلية في جاوة؛ حيث يوجد جبل Agung أو "قمة باليّ"(البالغ ارتفاعه ١٠٢٠٨ قدم)، والذي يُعرَف محلياً باسم "سُرّة العالم".

عندما انتصر الإسلام على الهندوسية في جاوة(في القرن السادس عشر)، أصبحت باليّ ملاذاً للكثير من الأشراف والكَهَنَة والمفكّرين الهندوس. وما تزال حتّى اليوم آخر ما تبقّى من معاقل الهندوسية في الأرخبيل.

تتمحور الحياة الباليّة حول الدين الذي هو مزيج من الهندوسية والبوذية وعبادة الأسلاف والاعتقاد بالأرواح والسِّحْر والتناسخ، وهم يقومون بحرق جثث موتاهم لتحرير أرواحها من عوالقها الدنيوية. وتتميز هذه الجزيرة بطائفتيها - لكنْ؛ ليس بالوضوح نفسه الذي نجده في الهند - ما دام أن تسعة أعشار السكان ينتمون للشودار - وهي الطائفة الأدنى في الجزيرة، أما الأشراف؛ فينقسمون إلى الكَهَنَة، الجيش، السلطة الحاكمة، التجّار.

السكان: يختلف الباليّون عن بقية الإندونيسيين بتمسّكهم بالدين الهندوسي، على الرغم من أن الجاويين أثّروا في ثقافتهم. وتنتمي لغتهم لعائلة اللغات(الملاوية - البولينيزية)، وتجدر الإشارة إلى أن اللغات الإندونيسية تنتمي - أصلاً - إلى عائلة اللغات الملاوية - البولينيزية، وتضم - في الأقل -(٢٠٠) لغة ولهجة، أهمها اللغة الملاوية و(الجاوية) و(البالية) و(الباتاك) وال-(دياك) و(الفرموزية) و(الملاكاشية). أما نظام الأسرة؛ فهو أبوي. ويُعدّ الرز المحصول الرئيس إلى جانب اليام والذرة.

ويتميز أهل بالي بولعهم بالموسيقى والرقص والشعر والاحتفالات، ولهم براعة فائقة في الفنون والحرف، إلى جان-ب الرسم والنحت والفضيات والحفر على الخشب والحفر على العظم. كما يُعرفون بولعهم الشديد بألعاب المراهنة، ولا سيما نزال الديكة. وقد حظيت بالي باهتمام خاص، بسبب تراثها الهندوسي الذي بقي دون مساس رغم انتشار الإسلام. ولأن الهندوسية هي الدين السائد، نجد الناس يتحاشون الصراع الاجتماعي المباشر، كلما أمكن، إلا أن نزال الديكة التقليدي يجعل العائلة تقف إزاء عائلة أخرى، والقرية إزاء قرية أخرى؛ لأنهم يراهنون بمبالغ كبيرة على الديكة التي صارت هوية لهم. (المترجمة).

٢) Erving Goffman, Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction. Indiapolis: Bobbs-Merrill, p.9-10.

٣) Goffman, Encounters, p. 78.

٤) الباليّة: نسبةً إلى بالي.(المترجمة).




مكتبة
الفكر الجديد

الفصل الرابع
الأنثربولوجيا الكولونيالية لعيد الأضحى واحتفالات التقنّع[١]
"بحثاً عن دين ضائع"

عبد الله حمودي




مكتبة
الفكر الجديد

لقد بدأت الطقوس والألعاب واحتفالات التقنّع (التي تعد علامة فارقة على حلول السنة في المغرب العربي عموماً Maghreb، والمغرب Morocco بصورة خاصة) تستقطب اهتمام المراقبين من الخارج أواخر القرن التاسع عشر، ومعظمهم من الفرنسيين ولا ريب، وذلك يرجع إلى الحضور الإمبريالي طويل الأمد في المنطقة. ولا يستثنى منهم سوى إدوارد ويسترمارك[٢]، الذي سنناقش أمره لاحقاً. أما بالنسبة للكتابات التاريخية العربية، فإن لم أكن مخطئاً، أقول أنها لم تنبس ببنت شفة عن الاحتفالات التي تجري خارج نطاق التقويم الإسلامي الرسمي. فهل كانت الإدانات وأشكال الشجب التي تصدر عن مختلف المثقفين المسلمين بخصوص التقاليد الشعبية، التي تُصنّف كلها تحت مصطلح عام وفضفاض اسمه "الأعراف المشتركة"، إلماحات إلى تلك الاحتفالات؟ فتعليقاتهم لم تتعدَّ الذم البسيط أبداً. وسواء أكانت هذه الممارسات فظيعة للغاية أو مألوفة للغاية فإنها لم تحرك مفكري شمال أفريقيا وتدفعهم إلى مسك أقلامهم. ففي بداية القرن السادس عشر لاحظ ليو الأفريقي[٣]Leo the African، وهو الياس بن الحسن بن محمد بن الوزان alias al- Hasan ibn Muhammad ibn al – Wazzan احتفالات المشاعل[٤] في فاس[٥]، إلا أنه كان في هذه الفترة يكتب بالإيطالية بروح المعتنق للديانة المسيحية بعد أن غيّر اسمه وبدأ حياة جديدة، أي كان يكتب بوصفه مفكراً كاثوليكياً تربى في كنف البابوية الشديدة التوق لكل ما يخص المجتمعات الإسلامية من معلومات.



مما لاشك فيه، أن كل مظاهر العربدة في احتفالات التقنّع في شمال أفريقيا هي من صنيع أطراف خارجية. فالاحتفالات تجري في كل مكان تقريبا: في جبال الأطلس وسهول شمال المغرب وجبالة the Jbala والريف the Rif . كما أنها لا تقتصر على المناطق الريفية حسب لأن ملاحظات المراقبين تتوفر بكثرة أيضاً عن مراكز حضرية كبرى مثل فاس ومراكش. وتحدث في الجزائر في ورقلة Ouargla ، وفي جبال الأوراسAuras وفي مواضع أخرى. ويصفها لاووس[٦] في تونس، محتذياً بذلك حذو مونشيكور Monchicourt الذي شاهدها في القيروان، كما قادتهم محاولاتهم إلى ليبيا، بل إلى مصر أيضاً[٧].

أما في المغرب، فتقع معظم هذه الأحداث بين عيد الأضحى والاحتفال بالسنة الهجرية الجديدة. وبحسب ما نجده في اللهجة العربية، تطلق على هذين الاحتفالين تسمية "العيد الكبير" و"عاشور" على التوالي. في حين أن تسمية "عاشور" موجودة عند البربر، إلا انهم يطلقون اسم "فسقة"faska[٨]على عيد الأضحى. وتكون هذه الفترة مقدسة للغاية في التقويم الإسلامي. ونظراً إلى أن هذه التقويم يتبع النظام القمري، كان لا بدّ من جعله يتماشى مع التقويم اليوليوسي (أو الفلاحيfilahi)، الذي نجده في شمال أفريقيا يتحكم بالأنشطة الزراعية. ويتميز هذان الشهران، اللذان تطلق عليهما تسمية "ذو الحجة" و"عاشوراء" في التقويم الإسلامي، بالحجّ إلى مكة، وعيد الأضحى، والاحتفال بالسنة الهجرية الجديدة[٩]. وتحدث جميع هذه الطقوس في مدة أربعين يوماً (بين أول أيام ذي الحجة والعاشر من عاشوراء)، وتكون مشحونة جداً بالمعاني الدينية التي تبلغ أوجها في الحج إلى المشاهد الإسلامية المقدسة وعيد الأضحى وتنتهي مع الاحتفال بالسنة الهجرية الجديدة.



تجري المواكب واحتفالات التقنّع بين عيد الأضحى والاحتفال بالسنة الهجرية الجديدة، تحديداً. وغالباً ما تتزامن مع عيد الأضحى في الريف، بينما ترتبط في المدن بالسنة الهجرية الجديدة ارتباطاً وثيقاً.

وكما هو الحال مع عيد الأضحى والاحتفال بالسنة الهجرية الجديدة، ترمز هذه المواكب واحتفالات التقنّع إلى التحول الزمني. وقد أفاد من هذه الملاحظة كل من كتب عن الموضوع تقريباً بوصفها دليلاً على أن هذه الاحتفالات أعياد وثنية قديمة تحتفي بتجدد الطبيعة التحمت مع التقويم الإسلامي.

إن طبيعة الرموز والعناصر الأخرى في هذه الاحتفالات تجعل مثل هذه الفكرة واردة تماماً، وهذا ليس بالأمر المدهش، إذ نجد في كل مكان محاولات التوفيق بين المعتقدات المتعارضة على الصعيدين الديني والثقافي. ومع ذلك تكمن مشكلة المدرسة الفرنسية لشمال أفريقيا بأسرها (والتي هي مسؤولة، من جهة أخرى، عن تقديم أفضل التوصيفات لمثل هذه الاحتفالات التي تتضمن عنصر "تقنّع") في إصرارها على مفهوم "البقايا الحضارية"[١٠] . وتعمل مثل هذه المقاربة، بصورة آلية، على عدم الربط بين الاحتفالات الوثنية والإسلامية، أو أنها حينما تعترف بوجود الأواصر بينهما، تنفي خصوصية الأخيرة لتقارنهما بالمعنى الذي تزعم أنه موجود في الأولى [أي الوثنية]. ويُلاحظ أن مثل هذا الرأي لا يحجب دلالة كل احتفال حسب، بل الأخطر من ذلك انه يخفي معنى تعايشهما وديالكتيكهما في العملية الطقوسية ذاتها. ففي بداية عشرينيات القرن العشرين، فنّد إدوارد ويسترمارك، الذي استند في مقاربته إلى مدرسة الحوليات، هذا التوجه النظري الذي عززته تحيزات ذلك العصر. ولا نجد ضرورة في تلخيص تلك البحوث هنا، إذ أن بعضها يفي بإيضاح الكل، ويُمكِّن من تسليط الضوء على الإسهامات والجدالات ويضع كلاًّ منها في سياقه.



أما ما أسماه موليرا[11] بكرنفال منطقة الجبل، وهو اسم تداول استعماله منذ القرن التاسع عشر، فيحدث بعد عيد الأضحى ويدوم ثلاثة أيام[12]. ويمكن وصف الحدث بأنه فعاليتان: جولة البحث، التي يطلق عليها المؤلف اسم "الاستجداء"[13]، وسلسلة من المشاهد التي يؤديها أمام المنازل مجموعة من الممثلين جميعهم من المسلمين الذكور الذين يتنكرون بمختلف الشخصيات التراثية. ويستمر كلا الحدثين ليشكلا حدثاً كاملاً بدلاً من عمليتين منفصلتين. ويقوم سكان القرية، وهم الجمهور أيضا، باللحاق بهم لدرجة أنهم يندمجون في الدور، أحياناً، فيرجمون إحدى الشخصيات، أو أكثر[14]، بما تقع عليه أيديهم. وتأخذ هذه الشخصيات المقنّعة كل ما يعطى لها، وتمثل مشاهدها أمام كل منزل:

> يجري الكرنفال مرة واحدة في السنة ويدوم ثلاثة أيام ويتزامن مع عيد الأضحى. وفي اليوم الأول ينتشر الممثلون المُقنَّعون في القرية عند الظهيرة تقريبا ثم يبدأون جولة الاستجداء ليتلقوا بعدها ما اختار الناس إعطاءه لهم : خبز، لحم، بيض، دجاج، قمح... ولا حاجة للقول أن القرية بأسرها تسير في إثرهم، تحيط بهم، تبدي إعجابها بهم، تطلق صيحات المرح عند سماع طرفة أكثر بذاءة من غيرها[15].

يمثل هؤلاء المُقنَّعون عشر شخصيات : الباشيخ Ba-Shaikh أو البابا العجوز[16]، الذي يجده موليرا مطابقاً لشخصية "الكبير" في الكرنفالات عادةً، وزوجته، والحمار والزنجية، واليهودي وزوجته اليهودية، والقاضي، والقائد والحرس[17]. والباشيخ رجل عجوز ذو قرنين بلحية بيضاء يرتدي "خِرقاً قذرة " ويضع "جلد ماعز على هيأة قبعة" ويُسبِّح بمسبحة حباتها من قواقع الحلزون. وتكون أعضاؤه التناسلية بارزة للعيان على شكل "شريط صوفي من جلد خروف وباذنجانتين تتدليان بين ساقيه"، وبجانبه



زوجته الحبيبة المتخنثة، رأسها يقطينة مجوفة ليحاكي رأس المرأة وثدياها يقطينتان أخريان وتحمل جرة قطران "تمثل عطور نساء منطقة الجبل". أما الشخص الذي يلعب دور الحمار فيضع على رأسه "جمجمة حمار حقيقية، مقصورة ومجففة، تُبدي فكين وأسناناً مهولة". أما أعضاؤه التناسلية، فحجارتان كبيرتان خِيطتا في كيسين مع هراوة مسودة بالقطران[١٨]. ويرتدي اليهودي بُرنُساً قذراً ومقززاً، ويضع قلنسوة ضيقة مميزة مع ذيلين بقرنين كـ "ذوائب شعر رجال إسرائيل" . وكان عليه أن يتفادى، باستمرار، الضربات الموجهة له أثناء طريقه وهو يواصل سيره منتحباً. وتحميه زوجته التي ثدياها عبارة عن يقطينتين، وجسدها ووجهها مصبوغان بمادة كلسية بيضاء. وعلى العكس من ذلك، فإن القاضي شخصية مهيبة بعمامته المهولة المؤلفة من صفين معقدين من الحبال، ماسكاً مسبحة حباتها من قواقع الحلزون، ويتأبط كتلة من الفلين تمثل "القرآن الكريم" لإصدار الأحكام التي تتناقض مع العقل تماماً. أما القائد فذو وجه ملتحٍ و"بشع"، يضع عباءة حمراء طويلة ولا يفتأ يلوح بالسيف بضراوة، وتستقر عند قدميه مجموعة كاملة من القدور والمقالي. وأخيراً هناك الحرس: "بسيوفهم المشرعة، ووجوههم المتوعدة يملؤها الحقد، وهم متنكرون مثل قائدهم بانتظار كلمة أو لمحة منه كي يندفعوا بقوة لينقضّوا على الضحية المختارة"[١٩]. أما الزنجية واللص فهما ممثلان هامشيان [كومبارس] في الحكايات التي تؤدي هذه الشخصيات. وهنا تكون المشاهد على نوعين رئيسين أيضاً: السخرية من الأعراف المحلية، والمشاهد التي تقلب معايير الحياة الاعتيادية رأساً على عقب. وفي الحالة التي يصفها موليير، يرتبط القلب [التغيير إلى الضدّ] بالحياة الدينية ارتباطاً وثيقاً.

ويطلق القائد حرسه على الضحايا الذين يطأهم بقدمه. وتتمثل متعته المفضلة بالمواربة والطعام. أما الشَبِق العجوز، الباشيخ، فتستحوذ عليه



قدراته الجنسية المتناقصة وهو على استعداد للفعل في أية لحظة. وتسحبه زوجته أمام القاضي الذي يعلن طلاقهما ويقرأ، في الجلسة ذاتها، عقد زواجه عليها! ثم يقترح الزوج حلاً وسطاً: أن يشتركا بها: "أحدهما يعلوها، والآخر تحتها[٢٠]، وتقوم الزنجية بعجن الطين لصنع الخبز وتحضير الكسكس. أما اللصّ فهو لا يفتأ يجرب ألاعيبه وحيله ويُمسَك في كل مرة ليزج به في السجن الذي يعود إليه حالما يطلق سراحه منه.

وكما هو الحال مع الباشيخ، فإن اليهودي عجوز بغيض تحميه زوجته التي تسيء معاملته وتخونه بسبب عجزه الجنسي. وكلاهما يتحدث العربية بلكنة يهود المغرب ومفرداتهم على نحو يلفظان فيه السين شيناً. وتسحب الزوجة زوجها أمام القاضي وتشتكي قائلة: "إن روحه ميتة" (عاجز جنسياً). ويدين القاضي العجوز المسكين ويحكم عليه بأن "يعلوها عشر مرات في الليلة" وإلا يعاقب بالسجن! في هذه الأثناء يعلو الباشيخ زوجته وهو ما يزال مستغرقاً، لكنه لا ينجح فيتوسل إليها أن ترشده، وعند ذاك تفتح له كيساً يختفي فيه، ثم يخرج مذعوراً يصيح: "هذا ليس فَرْجاً! إنه بئر، أخشى أن أغرق وأغْلَق هناك!"[٢١] .

هذه هي المشاهد التي يمكن تصنيفها بأنها ساخرة، ويمكن رؤية أسلوب القلب في الصلوات التي قُلبتْ رأساً على عقب. فالكل يجتمع لأداء الصلاة باستثناء الزوجين اليهوديين واللص. ويتوضأ الباشيخ تحت أنظار زوجته، ويقوم بقية المصلين بغسل رأس الحمار[٢٢]، ثم يستدبرون القِبلة. أما كلمات القاضي، الذي يؤم المصلين، فبذيئة وفاحشة بدلاً من أن تصدر عن القرآن الكريم.. كل شيء يجري بالمقلوب، حتى أيدي المصلين، التي تكون مضمومة معا أثناء الدعاء، نجدها هنا مقلوبة ظهراً لبطن.



ويلفت موليرا الانتباه إلى حقيقة أن الفعاليات الموصوفة آنفاً تحدث بعد عيد الأضحى لكنه لا يوضح شيئاً عن أصل الجلد الذي يغطي رأس الممثل الرئيس. إذ ستتكشف أهمية هذا التفصيل كاملةً لاحقاً. والحق انه لا يذكر شيئا أبداً بخصوص الرجل الذي يرتدي الجلود. أما ويسترمارك، الذي زار المناطق التي وصفها موليرا اعتماداً على المعلومات التي يتلقاها من الرواة وصولاً إلى وهران، فيلاحظ أنه ابتداء من عيد الأضحى، غالباً ما تظهر شخصية متنكرة بالجلود بجوار الباشيخ(٢٢) وهذا يوحي بوجود شبه بالاحتفالات التي سأصفها في أعالي الأطلس.

والأهم من ذلك كله أن وصف موليرا مقتصر على المشاهد التي مُثِّلَت في الشوارع والتي لا تجد لها تفسيراً يُذكر. ويبدو أن مقصده من هذا الوصف إيجاد حكم قيمي عنصري عن فساد المجتمع المغربي وسلطته على نحو يستدعي الإصلاح الفرنسي لهما حتماً (إذ كان وقت الاحتلال آخذاً بالاقتراب)، ومؤشر مبهم على الأصول. ولهذا السبب تجده لا يدرك مجاز السخرية والحس الاحتفالي الذي تزخر به المشاهد التي لا يرى فيها "سوى لعبة داعرة ودنيئة ربما تكون متنمطة بنمط الساتورناليا(٢٤) Saturnalia. وهكذا تبرز هنا ثلاث ثيمات رئيسة: فساد هذا المجتمع والسلطة التي تحكمه، فظاعة وتدني الحالة الأخلاقية البدائية أو المتفسخة، ذاكرة الأعراف الرومانية. وفي الوقت الذي لن يتطرق فيه إلى أولى الثيمتين في الأعمال اللاحقة، نجد أن مفهوم بقاء الأعراف الرومانية والمسيحية، ولا سيما تلك التي تخص الدين البربري الأصلي، سيتمتع بشعبية كبرى في الأدبيات الاثنوغرافية للثلث الأول من القرن العشرين. ويمكن أن تتجلى فائدة هذا الرأي في انه يتفادى مسألة العلاقة بين هذه الأعراف والإسلام أو انه يركز على التوتر بينهما. وسيصر ويسترمارك، من بين الآخرين، على ما يسميه هو "تحدي العقيدة الإسلامية(٢٥). وشرع دوتيه(٢٦) وبعده لاووس



بالبحث في دين البربر البدائي، منطلقين من اعتقادهما بأنهما قادران على إعادة بنائه من "بقاياه" التي يظنان أن بمقدورهما اكتشافها في احتفالات السنة الجديدة.

سأقصر مناقشتي على هؤلاء الكتاب الثلاثة، ليس لأنهم الوحيدون الذين صوروا احتفالات التقنّع بل غيرهم الكثير أمثال اوبين Abuin وبيارني[٢٧] Biarnay، الذين كرسوا لها صفحات مذهلة أيضاً - إذ اهتم الأول بعرض مسرحي شاهده في فاس لاحظ فيه استعمال أسلوب القلب والسخرية، واهتم الثاني بقبيلة في الشمال حدثت فيها مشاهد تماثل تلك التي ذكرها موليرا[٢٨]. ومع ذلك، تبدو التفسيرات التي اقترحها دوتيه وويسترمارك ولاووس الأكثر اتساقاً، كما أن لاووس يضع بيلمون Bilmawn في دورة طقوسية تميز مختلف مراحل التقويم.

ففي مراكش، حيث استقى دوتيه ملاحظاته، يظهر بوجلود[٢٩] في الشوارع صباح اليوم الذي يعقب عيد الأضحى، كما في فاس، لكن الفُرجة الكبرى تحصل بمناسبة عاشوراء أمام الحاكم أو القائد، بالضبط مثلما شاهده أوبين في العاصمة المغربية قبل الاستعمار. ويذكر دوتيه أنه في عام ١٩٠٧ أجري العرض المسرحي الذي قُدِّم في بلاط السلطان، في بلاط المدَّعي بوحمارة[٣٠] Bu Hamrra المعروف بأنه قاتل السلالة الحاكمة وكان يسعى ليحلّ محلها بذريعة حماية البلاد والمجتمع الإسلامي من الهيمنة المسيحية[٣١]. ويكشف هذا التقارب بين سلطة مشروعة لكنها متنازع عليها وقوة متنافسة، عن تأسيس الاحتفال كعلامة على السيادة وامتياز بها. وربما يكون هذا هو السبب وراء كونه يحمل طابع السخرية والتهكم من الأحداث على نحو يكشف عن المجتمع كله أمام ناظري الأمير. وفضلاً عن ذلك، توحي قراءة العمل الذي قدمه يوجين اوبين ان هذه



السيادة شاهد على صورة العالم الذي تتطابق حدوده مع حدود "المملكة السعيدة "[٢٢]. وبحسب ما يذكره دوتيه في تصويره هذا، نجد أن السخرية، التي لا تستثني أحداً حتى البلاط، لا تفقد طابعها أبداً:

إن هذا المشهد الذي سجله اوبين ودوتيه هو مصدر تسلية المدن، بينما يصور موليرا حدثاً ريفياً. وعلى الرغم من كل شيء، يمكن ملاحظة المسافة بين "رائد" الاستعمار المغربي هذا، وخليفتيه إذ تحفلُ أعمال هذين الاثنين بتناقض الأحكام القيمية وحسٍ بالملاحظة يتسم ببرود أكبر. فالعديد من المشاهد والشخصيات تبدو في كلا المنطقتين: هزليات القاضي، الأحكام الهزلية، أنماط الفحش والبذاءة، والسخرية من رجال الدولة. إلا أن المسرح الريفي يفسح مجالاً أوسع للشبق الجنسي وشبح العجز الجنسي الذي يجلبه الهَرَم إلى الإنسان.

أما عمل دوتيه الذي يصور الاحتفال بين الرحامنة[٢٤] The Rehamna في الجنوب وفي ضواحي مراكش فيأتي بوصفه نوعاً من المجاملة للوصف الذي يقدمه موليرا الذي يركز على شمال البلاد، ولا تحدث احتفالات التقنّع هناك في عاشوراء حسب، بل في عيد الأضحى أيضاً.

وتدور المشاهد، التي تشابه ما يعرض في جبالة إلى حد كبير جداً؛ حول مغامرات الهَرِم وخطيبته اليهودية ازونا Azzuna ؛ فالماعز العجوز المقرّن عبثاً يحاول "مجامعتها" لكنها عنيدة ونهمة. وهنا تأتي المحاكمة، والحكم الصادر عن القاضي الذي يذعن لمفاتن الشابة. وفي نهاية العرض، يندفع الجمهور صوب بوجلود متظاهرين بقتله. ويكون هذا العرض المسرحي مصحوباً بموكب ومطاردة ومظاهر أخر[٢٥].

لقد وصلت المعرفة باحتفالات التقنّع، التي حظيت بإسهامات ثرة، إلى أوجها في عشرينيات القرن العشرين مع المسوح المفصلة جداً والمقدمة



بعناية من قبل اميل لاووس وادوارد ويسترمارك. وقد واصل لاووس بحثه على طول المسار الذي سلكه دوتيه ومقتفياً أثره في تطبيق فرضيات فريزر Frazer [٢٦] على " كرنفال البربر". أما ويسترمارك فمعنيّ أكثر بالملاحظة الملموسة، ومقارنة مختلف التفسيرات التي يقدمها زملاؤه الفرنسيون.

كما أن عمل لاووس المتميز عن لغات البربر واثنوغرافيتهم، والذي أضفى فيه صفة الأهمية على الاحتفالات والألعاب، أعقبه فوراً بمسحه الكبير الآخر الذي كرسه لتراثٍ كان راسخاً تماماً يعرف باسم "احتفالات المشاعل"[٢٧] ويحظى بيلمون بمكانة مبجلة في الجزء الثاني من الدراسة، في حين خُصِّص الجزآن الأول والثالث لبيان الطقوس التي تظهر فيها شخصية مركزية (عاشوراء، بينو Baynu تلغونجا Tlghonja، اسلي Iilsit، تيسلت انزار Tislit unzar "[٢٨]) الذي يتم تبجيله في الاحتفال لمرة واحدة فقط ليُدمّر بعد ذلك، أما بيلمون المحتفى به في عيد الأضحى في كلّ مكان، فيأخذ مكانته في هذه المجموعة المبجلة التي تضم المعبودات القديمة لآلهة البربر الأصلية.

ومن الممكن الوصول إلى معنى أفضل لهذه الآلهة من الوصف الذي يبدو ان لاووس قد أسبغ ملامحه الأساسية على الاحتفال اعتماداً على عدد من الحالات التي لاحظها بصورة مباشرة أو غير مباشرة:

وفضلاً عن ذلك يصر لاووس، عند الكتابة عن بيلمون وتحديد مفهومه لموت الإله وبعثه، على العلاقة بين عيد الأضحى واحتفال التقنّع، لكنه يكتشف أن ذلك يكون على حساب إزالة الشخصية الإسلامية من التضحية[٥١]. ويلاحظ وجود رجل مكسوّ بالجلود بين قبيلة سكتانة Sektana المجاورة لقبيلة آيت ميزان Ait Mizane ، كما يذكر أن المرء يواجه شخصيات مثل اليهودي والحداد فضلاً عن شخصية أخرى تقوم



بتشغيل منفاخ الحداد. وينتبه لاووس إلى أن وجود اليهودي مسألة عامة في احتفالات شمال أفريقيا الكرنفالية، كما انه يتلاءم مع الاحتفال الذي يماثل فيه نحر الضحية رؤية ضحية الإله التي تمثل السنة القديمة المثقلة بالشرور المحدقة بالإنسانية. ولعل ثيمتيّ الشخصيات اليهودية وكبش الفداء مغروستان تلقائياً في أذهان الممثلين[٥٢].

ويفسر لاووس الاحتفالات الكرنفالية كلها، سواء أكانت تحدث أثناء عيد الأضحى أم عاشوراء، وسواء أكانت تميز العيد الموسمي أم حدثاً ما في التقويم الشمسي، بالاعتماد على الفرضية ذاتها: دراما موت الإله وبعثه حيث يتم الاحتفال باقتراب السنة من نهايتها (أي تأفل وتموت) وبداية زمن جديد. ويتبنى دين زراعي قديم، يعتمد تجدد الطبيعة، ممارسات أدخلتها أديان جديدة: المسيحية ومن بعدها الإسلام. وتقدم هذه الآراء مادة جاهزة لمعلومات إدوارد ويسترمارك التجريبية ونقده على نحو مكثف للغاية ولا يخلو من سخرية.

ونشر ويسترمارك،عام ١٩٢٦، عمله الرئيس عن المغرب بعد زيارات مكثفة للمنطقة[٥٣]. وقد ركز بحثه على شمال البلاد، أما البقية فكانت عرضاً واضحاً وذكياً معضداً بالكثير من الملاحظات الدقيقة. وقد استعمل منطقاً فكرياً ينظم ملاحظاته ومعلوماته عن المنطقة. وقد أضفى هذا المنهج على عمله صفة الملف الهائل الذي يبحث فيه المرء عبثاً عن تفسيرات متقاربة. ومع ذلك، تبدو تعليقات ويسترمارك عن الرجل الذي يرتدي جلود الماعز واضحة وقد قدمها أول الأمر في "الطقوس والاعتقاد في المغرب" Ritual and Belief in Morocco ، ويعود إلى الموضوع ذاته في محاضراته التي نشرها في "البقايا الوثنية في الحضارة الإسلامية" Pagan Survivals in Mohammedan Civilization.



ومع وجود الكثير من الاختلافات، يتضمن هذا الاحتفال شخصية مركزية ترتدي جلود الأضاحي، فضلاً عن زوجته (المسلمة)، ويهودية تحل محلها أثناء غيابها. وتكتمل الصورة بالشخصيات اليهودية، وبالحيوانات أحياناً (الأسد، الجمل، البغل،... الخ) وتتوجه النسوة إلى بوجلود كي يضربهن ليهبهن الخصب وينجبن أبناء أصحاء. وتبعاً للظروف، يقوم الرجل المرتدي الجلود أو اليهودي بذرِّ الرماد على أولئك الذين يجرؤون على الاقتراب منه، كما أن الحيوانات التي يتم تمثيلها لا تكون من حيوانات الحِمل غالباً. وفي بعض الأحيان يظهر إلى جانب بوجلود واليهود رجل عجوز ضعيف وعاجز جنسياً لا يستطيع إرضاء زوجته، فضلا عن وجود المسيحيين. ويضم المشهد أحيانا خنازير أيضاً، ويقودهم بوجلود جميعا في موكب مصحوب بفرقة من العازفين تتجول من منزل إلى آخر أو من خيمة إلى أخرى لجمع الهبات وليُبارك النسوة والأطفال. وعلى الرغم من أن الرجل الذي يرتدي الجلود يطرد الشر بعيداً ويحمل البركة، يعمل السكان على السخرية منه دوماً ومهاجمته ودفعه، بل ضربه، وطرده بعيداً عن مساكنهم(٥٤).

ويتطلع دوتيه ولاووس إلى الماضي، ولا أعني به الماضي الإسلامي للشعوب التي يصفون عاداتها، بل أبعد من ذلك وصولاً إلى العصور الرومانية والمسيحية وإلى عصور أقدم من ذلك تصل إلى أبعد من الماضي البربري. ولم يترك اوبين وبيارني أي تفسير لما شاهداه. أما موليبرا فيجعل الاحتفال في مصاف الكثير من العلامات التي يراها ترمز للتفسخ ومحاكاة للفساد المرافق لاحتفال ساتورناليا: أي، الوثنية الموروثة من الرومان.

إن هذا البحث عن ماض، يصبح فيه التاريخ الإسلامي لشمال أفريقيا حكاية بسيطة هامشية، سيصل أقصى شكل له على يد من خَلَف موليبرا، ومن بينهم دوتيه ولاووس اللذين مهدا الطريق ولفقا العقيدة. وبعد ذلك،



تبدي الأنثربولوجيا الإنكليزية أيضاً اهتماماً قليلاً بشمال أفريقيا. فالبحر المتوسط المسلم مقسّم أصلاً بين خصوم استعماريين، وكان المغرب حصة الفرنسيين، ومع ذلك، يجري ويسترمارك بحثاً مكثفاً في المغرب مبدياً اهتماماً شديداً بـ "البقايا الوثنية". ومن هذه النقطة تحديداً، قلّما يختلف منهجه عن "الاهتمامات العلمية" الكبرى التي ألهمت بقية الدارسين؛ فدراسة الإسلام وأعرافه تقع في دائرة الاستشراق، أما دراسة العادات والأخلاق والسلوك العام، ولا سيما البربرية، فتخص الأنثولوجيا.

أما بالنسبة للمغرب تحديداً فقد غاص الباحثون، بعد المرحلة الاستكشافية، بدراسة منظمة للمدن والقبائل، ثم ألّفوا الأراشيف، وقاموا آخر الأمر ببحوث انتقلت من الاثنوغرافيا إلى محاولة تقديم تفسير نظري من نوع ما[٥٥]. وقد أدى تقسيم العمل على هذا النحو إلى دفع دوتيه لدراسة أنواع الأضاحي كافة، بضمنها الإسلامية، لكنه لم يقارب الموضوع من منطلق النظرية بل من النتائج التي توصل إليها الدارسون بخصوص الأضاحي التي وجدوها في أنواع أخرى من التراث. وحذا لاووس حذوه ولم يتطرق إلى التضحية الإسلامية إلا حينما يظن أن بمقدوره البرهنة على انها متفقة ودين بربري أصيل. ويرى كلا المؤلفين ان عيد الأضحى واحتفال التقنّع محض نسخة، شبه متنكرة بألوان إسلامية، لقصة بربر البحر المتوسط الموغلة في القدم: أي، مقتل الإله وبعثه من جديد.

هل ينبغي لنا أن نضيف إلى هذا الانقسام، بين الحقول المعرفية التي تدرس الإسلام تحت الهيمنة الأجنبية، تاريخ اثنولوجيا الدين في المغرب العربي على وجه خاص؟ مازالت القصة غير معروفة جيدا إلى الآن، ولا يستطيع المرء إلا الإشارة إلى الموقع الهامشي لممارسيها فيما يخص الدوائر التي انجذبت حول مدرسة الحوليات آنذاك، إذ لم تثر شمال أفريقيا



والشرق الأدنى إلا قدراً قليلاً من الاهتمام هناك، كما ظلت الاثنوغرافيا وتفسيرها شأنا من شؤون الإداريين والمؤولين ووكلاء النظام الإداري لمدة طويلة. ولعل انتقاءيتهم، التي ربما تكون نتيجة البعد، هي التي تفسر اعتمادهم على أعمال كلّ من فريزر وموس[٥٦].

وهذا بعيد عن القول أن مثل هذا التقسيم للعمل العلمي يعتمد اعتبارات أكاديمية محضة، وبإمكان المرء أن يخمن بسهولة انه مرتبط بمصالح وعلاقات سياسية. كما أن سياسة العلم المعنية، في هذه الحالة، بإيجاد دين بربري، قد عززتها الإسهامات المسيحية التي تقرّب هذه الثقافة من القيم الغربية. وإلى جانب كون هذا الاتجاه يؤثر في الاثنوغرافيا، فإنه يتخلل ممارسة التاريخ ويؤدي إلى نظرية تطور ضلت طريقها بفعل الأسلمة والتعريب وليس ثمة حاجة للتعريج على حقيقة ساطعة تحيط بنطاق الخطاب العلمي بأكمله وتذهب إلى ما وراء دراسة الممارسات الطقوسية والأفكار الدينية التي تشكل مجالات اهتمامنا الوحيدة هنا[٥٧].

إن هذا البحث عن الخصوصية، والمنطلق من اعتبارات سياسية تبين حدود السياسة العلمية، يؤكد حقول دراسة معينة. إذ ينتج عن النظم التأويلية الكبرى في العصر استعمال مفاهيم معينة لتفسير حقائق معروفة أو لتغيير مسار بحث معين من أجل الوصول إلى معلومات جديدة. فالتطورية ونزعة المقارنة[٥٨] عند فريزر لهما تأثير فاعل في دوتيه ولاووس. ومجدداً نقول أن التطورية التي اختاراها تجعل من التضحية المسيحية ذروة الاتجاه الذي يحدد معايير الاعتقادات والممارسات الأخرى كلها. ولعله كان من الطبيعي أن يتطور دين بربري بالاتجاه الذي يوصله إلى التصور المطلق للتضحية لولا العقبات التي وضعها الإسلام في طريقه.

من الممكن اقتفاء أثر هذا الرأي الذي صاغ دوتيه جزءاً واضحاً منه، في



أعمال لاووس أيضاً. فلاووس يعود لثيمات سلفه، بالضبط مثل ويسترمارك الذي يرجع إلى مدرسة الحوليات من أجل المقاربة التي ستمكنه من تحدي نتائجها. سألقي نظرة عجلى على هذا الخلاف قبل تقديم وجهة نظر عامة تكون مهاداً يستند إليه بحثي عن تلك الإسهامات الأولى.

من الصعب القول إن إدمون دوتيه لم يكن عارفاً بعمل مدرسة دوركايم Durkheim، بل على العكس. فعندما حاول وصف التضحية في شمال أفريقيا وتفسيرها، كان يستعير أساسيات المشروع الذي شكله هيوبرت وموس[٥٩]. إلا أن ما يثير اهتمامه ليس نظرية التضحية، التي حددنا معالمها هنا، قدر ما يهتم بإيجاد بقايا دين بربري قديم في أشكال التضحية كلها، وبضمنها الإسلامية. ويطلق دوتيه على الطقس الإسلاميّ الذي يسبق احتفال التقنّع تسمية "التضحية الإسلامية السنيّة" ويقارن ويجاور، وأحيانا يضاهي، هذه الممارسة بأضاحٍ أخر[٦٠] كما يركز عليها أيضاً لتقصي أثر "بقايا" الحقبة السحرية الأقدم المتسمة بالجهد المبذول لغرض إضفاء الطابع الروحي على الخوف والرغبة اللذين يراهما آليتين أساسيتين في السلوك الديني / السحري الأصلي، ضمن المعنى الذي قصده فريزر. وفضلاً عن ذلك، على الرغم من الجهود التي بذلها فقهاء القانون في إحلال التطهير والتقرب إلى الله محل الدوافع والمشاعر البدائية نجده "يكتشف" في قانون التضحية الإسلامية علامة على الاعتقادات والممارسات البدائية[٦١].

والأكثر من ذلك أن دوتيه يعتقد ان التضحية الإسلامية تتضمن ثلاث وظائف معتادة يجدها دوركايم في الأضاحي كلها: المشاعية، والتطهير، والتكفير[٦٢]. وعلى الرغم من ان الأخيرة تمثل ثيمة الفداء إلا أنه ربطها بمذهب فريزر وطور نظريته عن التضحية في شمال أفريقيا التي يصفها في مختلف أشكال تعبيراتها الحقيقية[٦٣]. وهو يجد بقايا دراما أخفاها



الإسلام او كبحها أو تشرّب بها، ويقارن حصيلتها في النهاية بالمسار الذي سلكته في المسيحية. ويرى دوتيه ان التضحية المسيحية تطورت إلى حالتها المتطرفة التي هي عليها بسبب رسالة الخلاص العالمية. أما الإسلام فلم يصل إلى ذلك البعد. فالطقوس الباقية تأتي شاهداً على خلود أشكالها الاتصالية الموغلة في القدم مع الجوانب الإلهية. وأخيرا تبدأ الآن سلسلة من المقاربات التي ترتبط بها مختلف الممارسات على الرغم من الزمان والمكان اللذين يفصلان بينهما.

قد يندهش المرء من الانعطافة التي يقوم بها دوتيه في تكريس فصل لعيد الأضحى كطريقة لتقديم آرائه بالرجل الذي يرتدي الجلود، ومع ذلك يُعدُّ هذا المقطع ضرورياً لفهم آليات عمله وسياق تفسيره للكرنفال المغاربي[٦٤]. وسواء كانت احتفالات التقنّع والألعاب تجري خلال الاحتفالات أو الكرنفالات الإسلامية للاحتفاء بتحول التقويم الشمسي أو الزراعي، وسواء أكانت تقدم رجلاً عجوزاً يكون موضع تهديد وسخرية أو مخلوقاً عجيباً يرتدي الجلود عروساً للحقول والقمح أو، أخيراً، شخصية ذكورية يتم تقديمها من خلال ترديد اسمها فقط لتأتي مترنمة أو نائمة[٦٥]، لا يمكن فهم احتفالات التقنّع والألعاب هذه من دون دراسة الآصرة التي تربطها بالتضحية.

لكن يبدو أن التضحية الإسلامية ليست المقصودة هنا، بل على العكس لابد من تجريدها من أية تفاصيل محددة كي ترتبط بما يفترض أن يكبحه الإسلام: أي ضحية ما قبل الإسلام الأصلية لأن هذا هو الثمن الذي يدفع حتى يتمكن الرجل الذي يرتدي الجلود، والذي يكون موضع تبجيل وسخرية معاً، من إيجاد صلة تربطه بالملوك والكهنة الذين تتم التضحية بهم، وبالشخصية الكرنفالية التي تُحمل محاطة بمشاعر النصر المرحة ثم تُحرق. ويرتبط أخيرا بـ"ثور بوفونيا"[٦٦] "bouphonia" الذي يقدس ويقتل



ليُبعث من أجل منح الأرض النشاط والخصب[٦٧]. وبحسب ما يذكره مؤلف "السحر والدين في شمال أفريقيا[٦٨]" Magie et religion en Afrique du Nord تمثل هذه الاحتفالات تراثاً عاماً أعاقته الأسلمة وطمسته!

وسواء أكان يجري الاحتفال بالكرنفال المغاربي خلال عيد الأضحى أو في مناسبات أخر، يمكن مقارنة هذا الكرنفال بالكرنفالات الأوربية من ناحية، وبالطقوس المميتة (التي تقبل بوصفها واقعية) للملوك والكهنة في ما يسمى بالمجتمعات البدائية من ناحية أخرى[٦٩]. وفي هذا الموضع تحديدا يبدأ المخطط الفريزري بالعمل لأننا أمام دراما قديمة عن مقتل ومبعث روح نامية صُورَت، فيما بعد، في شكل حيوان أو إنسان. ولا يتردد دوتيه في التخمين بأنها تضحية بشرية أصلاً تم تعديلها بفعل التطورات اللاحقة. ويلاحظ أن الاحتفال يستحضر "صورة ملائمة" لأنه من خلال موت الضحية وبعثها من جديد، يحاكي البشر الموت السنوي والبعث الذي تتعرض له قوى الطبيعة[٧٠]. وفي ظلّ هذه الظروف، ربما تكون احتفالات التقنّع المغاربية متشكلة من أطلال طقس موغل في القدم يتم فيه التضحية بروح نامية. وعلى الرغم من التفسير الإسلامي الرسمي لاحتفالات الأضحى والسنة الهجرية الجديدة، فالحقيقة هي أنها طقوس قديمة من الحقبة الزراعية تبناها التقويم الإسلامي. وإن الحزن الذي يعقب مسرات الكرنفال، على نحو يميز تلك الاحتفالات، يقابل لحظات قتل الإله وبعثه من جديد[٧١].

وفي مثل نظام كهذا، تتعزز وظيفية[٧٢] دوركايم من خلال "وراثية" فريزر التي تنتقل إلى المقدمة؛ فالتضحية الإسلامية تفسّر من خلال "البقايا" الوثنية أو الطقوس الجاهلية التي توصل معها الدين الجديد إلى تسوية ما. وفي مثل هذه السيرورة، ربما لا تكون معاني الاحتفالات واحتفالات التقنّع



غير حاضرة في أذهان الذين يحتفلون بها وينظمونها. ومثلما أشرت آنفاً، كان من المحتم تعتيم أية دلالة تاريخية أو إسلامية حية، بل أية وظيفة لها صلة بمجتمعات شمال أفريقيا الحالية نظراً إلى أن هدف دوتيه ومن جاء بعده، مثل لاووس، هو إيجاد دين بربري وثيق الصلة بأديان البحر المتوسط القديمة التي انبثقت منها التضحية المسيحية.

إن العمل الذي أنجزه إدمون دوتيه زودَّ اميل لاووس بالبرنامج اللازم؛ فدراسته المطولة للاحتفالات والمشاعل البربرية تم تقديمها كأثنوغرافيا تنطوي في ثناياها على هدفين: تقديم الدليل الأمبريقي المفقود في بعض حجج دوتيه، والتوسع فيما يقوم به خليفته لفرضية فريزر ودعمه على نحو يتعارض مع ويسترمارك الذي كان يتحداها آنذاك. وقد أعيد توضيح البرنامج بصورة جلية في هيكل العمل الذي يحاول تبيان ان الكرنفال البربري "محض تجميع منظم لأجزاء من الاحتفالات السحرية - الدينية القديمة التي يحتفل البربر خلالها بالموت المأساوي لمعبود رعوي أو زراعي - تلك الاحتفالات التي تم تقريبها ثم مزجها بعدد من الطقوس والممارسات الجنسية التي تهدف إلى طرد الشر المتجسد في مختلف أشكال الكائنات البشرية أو الحيوانات أو الشياطين أو الوحوش"(٧٣).

وهكذا يبدأ بحث اثنوغرافي يستعمل دليلاً لسانياً يتميز بدقته وانتباهه للتفاصيل التي تخص الخيال الخصوبي الذي يعرضه على نحو يصور في الممارسات الموضوعية صوراً متلاحقة ذات جمال نادر. والحق أن المحاكاة التعاطفية، التي نجدها عند دوتيه مقتصرة على دراما الموت والنشور، قد أثريت عند لاووس بطقس جنسي جمعي لتفضيل الخصوبة العاملة وتكاثر الطبيعة. وفضلاً عن ذلك، تزعم هذه "الفرضية" أنها تنير ما سبق ذكره من معلومات، بضمنها ما قدمه لاووس قبل سنة في "كلمات وأشياء بربرية



" Mots et choses berberes . ولهذا السبب، لو صدق المرء ذلك لكان بالإمكان تلخيص الطقسين الأساسيين في الدين البربري البدائي بذبح الضحية ثم تفجير القوى الحيوية ممثلة بالجنسانية: أي، القتل والجماع الطقوسيين[٧٤]. أما حاصل هذه الممارسات، التي يراها لاووس تشكل "أساس الحياة البربرية"، فيقصد منها طرد الشر واستعادة خصب الأرض.

هذه واحدة من البدهيات الأساسية للنظريات التطورية والسايكولوجية في الدين البدائي على النحو الذي تم توسيعه فيه نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ فالمتدين يسعى إلى تحقيق هدف مادي بصورة سايكولوجية. ويحاول، من خلال إلصاق صفة سايكولوجية بقوى الطبيعة، التأثير فيها عن طريق الطقوس التي تمثل (بحسب ما يراه فريزر، مثلاً) نوعاً من أنواع المحاكاة أساساً لأن الدين في هذه المرحلة من تطوره تحديداً لا يعدو أن يكون صورة تعاطفية ليس إلا.

ويطور لاووس هذه الآراء كلها بكمال لم يسبقه فيه أحد في "أسماء نيران الفرح وطقوسها" Noms et ceremonies des feux de joie. ومن خلال تتبع أثر معلمه وسلفه، يكشف لاووس الثراء التام لطقوس الدورة السنوية: كرنفالات واحتفالات بالسنة الهجرية الجديدة، أضاحٍ واحتفالات تقنّع، مشاعل ومهرجانات تؤذن بالانقلاب الصيفي أو الخريفي، طقوس زراعية تخص السنة الجديدة، تقاليد موسمية وغيرها لها صلة بالجفاف والمطر، ويجد في كل مكان شخصية مركزية لها وظيفة تشابه وظيفة بوجلود.

أما بيلمون فكبش فداء يشبه لوبريكوس Lupercus[٧٥] الروماني من حيث انه يأخذ الشرور كلها على عاتقه ويطرد الأرواح الشريرة. وبهذا الصدد، يستذكر لاووس الفرضية القائلة أن المقدس ينتقل باللمس، والذي يعني استخدام السوط في حالة بيلمون ولوبريكوس[٧٦]، إلا أنه يفصل



مفهوم كبش الفداء، و بيلمون الذي غالباً ما يطلق عليه اسم " العاجز " (الهَرِم)، فلعله برز كـ "إله - كبش " يبجله البربر أيام وجودهم الرعوي؛ فهو إله معمّر يضحى به ويُبعث من جديد بشكل حيوان مفعم بالحياة. وليس من المهم أن يرتبط احتفال التقنّع الآن بعيد الأضحى فقد تمكن التقويم (القمري) للدين الجديد من ملاءمة ذلك؛ إذ يبدأ الاحتفال البربري القديم بتضحية الكبش الإلهي، وليس مدهشاً أبدا أن تأتي الضحية الإسلامية لتحلّ محله. فالاحتفال الجديد محض محاكاة للقديم الذي ربما تنكر للمرة الأولى في المسيحية من خلال حَمَل الرب(٧٧) قبل أن يتوارى تحت عباءة الإسلام(٧٨).

وبهذه الطريقة تراه يفسر كل ما يصفه من طقوس. ولعل المزاوجة بين القتل والبعث التي تبناها الإسلام هي في الحقيقية طقس ربيعي مصحوب بجنسانية جمعية ربما تكون ذاكرتها قد ترسخت في الزيجات الجمعية التي تحتفل بها بعض المجتمعات البربرية في عيد الأضحى. وإذا كان هذا احتفالاً ربيعياً قديماً، لابد أن تحدث هذه الزيجات خلال الموسم نفسه، بصورة منطقية!(٧٩) وعلى هذا النحو يتميز عاشوراء ببقايا جماع جمعي أو عبادة عضو الذكورة التي تلاحظ في بعض الاحتفالات التي تجري في أعالي الأطلس حيث تكون مصحوبة بنحر العروس. ومع ذلك لا يذكر لاووس سوى حالة واحدة لجماع طقوسي يُزعم انه حقيقي وأنه يمُارس في المسجد في إحدى ليالي الطقوس من قبل رجل وامرأة مخطوبين، ويكون الجماع رمزياً طالما بقيت بكارة الفتاة دون مساس(٨٠).

لقد أثار هذا التأويل، الذي استلهمه الكثير (ولا سيما أ. بيل A. Bel)(٨١)، استجابة شديدة من ادوارد ويسترمارك الذي عمد، مثلما فعل زميلاه الفرنسيان، إلى دراسة عادات الدورة السنوية بأكملها. وربما يكون هو اقل تحاملاً منهما، فهو لا يتردد أبداً في أن ينسب الفضل للتأثير الإسلامي



في الاحتفالات التي تبدو غريبة عليه [أي الإسلام]. وسأقصر مناقشتي الراهنة على آرائه في بوجلود من دون الخوض في التفاصيل المذكورة آنفاً.

لا يهاجم ويسترمارك وظيفة كبش الفداء التي تُلاءم مع بوجلود والشخصيات اليهودية تماماً، ولا ينفي احتمال أن يكون الطقس من بقايا ممارسات كانت تحدث قبل الإسلام. وهو يتفق، بهذا الصدد، مع دوتيه ولاووس، ويتمسك، مثلهما، تمسكاً شديداً بنظرية البقايا إلا أنه يفترق عنهما عند هذا الموضع ؛ فهو يرى ان فرضيات لاووس تفتقد الأساس التاريخي إذ ليس ثمة دليل على أن طقس موت الإله وبعثه المصحوب بجنسانية جمعية موجود بين البربر القدماء[٨٢] كما لا توجد ضرورة في البحث عن سَلَف (أي، إله) الضحية طالما يتلاءم طابعه المقدس مع العقيدة الإسلامية. وأخيراً لا يوجد دليل على فكرة حلول الإله في جسد حي في الوقت الذي تجد فيه مفهوم بعث الحيوان الذي تتم التضحية به في الجنة موجود بوضوح في اعتقادات المسلمين[٨٣].

ولهذا السبب يفند ويسترمارك صورة الطقس البدائي الذي يجتمع فيه القتل والجماع، إلا أنه يبحث أيضاً عن أحداث تاريخية سابقة يجدها تلقائياً في أفريقيا الرومانية: في احتفالات ساتورناليا ثم في احتفالات كليندز Calends[٨٤]. وربما تكون الاحتفالات الإسلامية قد اختارت هذه الاحتفالات البربرية - الرومانية[٨٥]. ومع ذلك، يستحيل إجراء مقارنة شاملة مع تلك السوابق لأن ويسترمارك يرى أن الاحتفال المغاربي يفتقد ما يعده "مفتاح" الكليندز، أي: قلب علاقة السيد - العبد[٨٦].

لستُ معنياً هنا بالبديل التاريخي الذي يقدمه ويسترمارك. فالفرضية هي أن الأمر مقبول ظاهرياً أكثر بقليل من الطقس الأصلي الذي "استعاده" لاووس. ومن الممكن أن يكون الرومان قد أثروا في البربر، إلا أنني أشك بقوة في احتمال إيجاد دليل ملموس للمسار التاريخي من ساتورناليا



وكليندز إلى بيلمون. فضلاً عن أنه في الوقت الذي لا يوجد فيه أسياد ليخدموا العبيد، لا يكون القلب غائباً عن الاحتفال المغربي. وعلى الرغم من اعتراضات ويسترمارك، يتم استعمال مصطلح "تفسقة" tfaska على وجه التحديد، مثلما يلاحظ لاووس، للإشارة إلى التضحية الإسلامية في مناطق الشلحة shilha. وأخيراً، لا يستطيع المرء أن ينكر، مثل ويسترمارك، الصلة الواضحة بين الدورة الزراعية واحتفال التقنّع وإن اقترن الأخير بالتقويم الإسلامي القمري. وسأتناول كل من هذه القضايا على حدة عندما أشرع بتفسير الاحتفال.

يبدو أن حجج ويسترمارك تستند إلى أساس جيد حينما يتجنب التخمينات الخطيرة. إذ لا يمكن أن ننكر ارتباط احتفال التقنّع، الذي يعقب عيد الأضحى، والذي يراه محض "تدنيس"، بعلاقة غير سهلة بالإسلام (ولعلنا نقول اليوم: فكرة الإسلام المهيمنة). فالتدنيس يكون مصحوباً بعد ذلك بتطهير يتم عبر الابتعاد عن الشر. وبسبب هذه الحجة، يتحاشى ويسترمارك، إلى حدّ ما، ما قبل الإسلامية المتمثلة بالشريحة البربرية اللامتغيرة . ومهما يكن المرء نقديا إزاء وظيفته وشكليته المتأثرتين بهيوبرت وموس، يبدو أن تفسيره يربط الاحتفال الإسلامي تحديدا باحتفال التقنّع، بوضوح، وبذا فإنه يضع بيلمون ضمن إطار اجتماعي وأيدلوجي شامل[٨٧].

إن طيف نظرية الشرائح ما زال يتراءى إلى الآن، ولا يكشف إلا عن الوصف الأخير لبيلمون من وادٍ مجاور لوادي آيت ميزان. قد أحيت ماري - روز رباته Marie-Rose Rabate، في دراسة قصيرة لها، هذا المفهوم تحت عنوان "خلفية مشتركة"[٨٨]. فالمشاهد الموصوفة بفضول، والمتضمنة شخصيات مقنَّعة، توضع إزاء هذه "الخلفية المشتركة" ولا يمكن فهمها من دونها. كما تستند رباته في تفسيرها إلى نظرية الأصول التي تراها متمثلة بالأقنعة التي



تجسد الأسلاف. فاحتفال التقنّع (غامض الأصل) يمثل الخصب الشمولي للأزواج وللطبيعة[٨٩]. ويستحيل أن تجد أوهى أساس ممكن لمثل هذه الآراء في الاثنوغرافيا التي جاءت بها بخصوص أسلافها، بل أسلافي أيضا.

وفضلاً عن تلك القصص التاريخية الزائفة المرتبطة إلى حدّ بعيد بنظرية الشريحة الأيديولوجية، تعرض التفسيرات السابقة مساوئ نزعة المقارنة التي يتم فيها عزل التفاصيل عن السياق الذي غالباً ما يتم تجاهله عند الوصف إذ لم يلتفت أحد لا إلى ممثلي المسرحيات ولا إلى الخصائص الجوهرية للجماعات التي تقوم بتمثيل المَشاهد وتنظمها وتحضرها. والحق أنه، مثلما سيؤكد رادكليف - براون[٩٠] Radcliffe Brown لاحقاً، فان من الممكن اكتشاف وظيفة الممارسة ومعناها العام من خلال مقارنة مختلف المواقف التي تظهر فيها هذه الممارسة. ويستطيع المرء أن يؤكد عموماً أن هذا هو ما سعى وراءه دوتيه ولاووس وويسترمارك. ومع ذلك يتضح أن تلك المقارنات لا يستعملها دوتيه ولاووس لتوكيد الوظيفة أو المعنى، بل الأصل المشترك، في حين نجد عند ويسترمارك أن التعتيم على التفسير الأولي يحجب بعض العناصر. وهذه هي الحال، مثلاً، لشخصيات مثل السفير الأوربي، التي يلاحظها في وصفه لاحتفال التقنّع لكنه يهملها في تحليله العام. ويشاطر ويسترمارك هذا الرأي زميلاه الفرنسيان اللذان يتمنيان، مهما كان الثمن، تجاهل الكثير من جوانب الحياة "الحقيقية" المنعكسة على احتفالات التقنّع: السفراء، المترجمون، رجال الدولة، الفقهاء العاملون، السفن التجارية وغيرها. ومجدداً أقول أن الاحتفال، كما أراه أنا في سياق قرية معزولة نسبياً عن حياة المدينة، يكشف عن قدرة مدهشة على فهم الأحداث الجارية.

إن توصيفات دورة الاحتفال السنوي، التي قد تسلط بعض الضوء على



الاحتفالات الفردية، تعاني من نقص التفاصيل. والأخطر من ذلك أن أياً من هذه الاحتفالات لم تُصور أبداً كما هي في حقيقتها، أي بوصفها سيرورة لها ديناميتها الخاصة وسرداً يبني نفسه بنفسه ويشكل مواده من تفاصيل الحياة اليومية. وسيتضح، من دون أدنى شكّ، أن من غير المرجح أن يتمكن حقل معرفي يغالي في الاعتماد على متفرقات وتصنيفات تقريبية، من أن يشعر بواقع حي.



هوامش الفصل الرابع:

١) على الرغم من أن كلمة masquerade تعني، في ظاهرها، "حفلة تنكرية" إلا أن المقصود في هذه المقالة الاحتفالات التي يقوم بها عدد من المحتفلين بارتداء الأقنعة، مثلما سيتبين لاحقاً (المترجمة).

٢) إدوارد ويسترمارك Edward Westermarch (١٨٦٢ – ١٩٣٩) : فيلسوف وعالم اجتماع وأنثروبولوجيا (فنلندي) شغل، في آن واحد، منصبي أستاذ علم الاجتماع في (جامعة لندن) وأستاذ الفلسفة الأخلاقية والاجتماعية في (أكاديمية آبد) في هلسنكي. قام بدراسة ميدانية في مراكش وكان إنجازه الكبير دراسته التي امتدت لسنوات عدة للعائلة وأشكال الزواج وتطوره من وجهة نظر سوسيولوجية.له مؤلفات كثيرة، منها: ١- طقوس الزواج في المغرب Les ceremonies du mariage au Maroc; (باريس، ١٩٢١) المدرسة العليا للغة العربية واللهجات البربرية في الرباط. ٢- "الطقوس والاعتقاد في المغرب" Ritual and Belief in Morocco (١٩٢٦). ٣- الدعابة والحكمة في المغرب: دراسة الأمثال المحلية "Wit and wisdom in Morocco: a study of native proverbs (١٩٣١). ٤- "الطقوس والاحتفالات المرتبطة بالزراعة: تواريخ معينة في السنة الشمسية والمناخ المغربيين "Ceremonies and Beliefs in Connection with Agriculture. Certain Dates of the Solar Year and the Weather in Morocco", (١٩١٣). ٥- الطقوس الشعبية في العيد الكبير في المغرب" (١٩١٢) The Popular Ritual of the Great Feast in Morocco ٦- "الاعتقاد والطقوس في المغرب ". ٧- "البقايا الوثنية في الحضارة الإسلامية" (لندن، ١٩٣٣) Pagan Survivals in Mohammedan Civilization. (المترجمة)

٣) ليون الأفريقي : درس في فاس، وترحل كثيراً في شبابه في بعثات تجارية ودبلوماسية في شمال أفريقيا وربما يكون قد زار نهر النيجر. وبينما كان في مصر، نزل إلى النيل متوجهاً إلى أسوان فوقع أسيراً بيد قراصنة مسيحيون. وبسبب ذكاءه الشديد تم تقديمه هدية للبابا ليو العاشر Pope Leo X الذي أبدى إعجابه بقدراته فأعتقه بعد سنة وأشرف على تعميده في ١٥٢٠. ومن المزايا التي تمتع بها جيوفاني ليون (جون ليو) في المجتمع الدراسي الروماني، أنه تعلم اللاتينية والإيطالية ودرّس العربية. وأكمل عام ١٥٢٦ أكبر عمل له بعنوان "تاريخ أفريقيا الجغرافي". (المترجمة)

٤) هي الاحتفالات التي تكون مصحوبة بمشاعل يحملها المحتفلون، وهي قطع من الخشب يلف أعلاها بقطع من القماش المغمور بالزيت. (المترجمة)



٥) ليون الأفريقي، وصف أفريقيا (باريس ١٩٥٦) ج ١ ص ٢١٣. ويقتبس كاتب مغربي بداية القرن العشرين عن مذكرة منسوبة إلى أحد القضاة يشجب فيها هذه الاحتفالات التي تمارس في مراكش بمناسبة عاشوراء. ولعل هذه المذكرة، التي فقدت الآن، قد كتبت بداية القرن التاسع عشر لأنها موجهة للسلطان مولاي سلمان، تبعاً لما يذكره المؤلف، وهي تشجب الاحتفال بكلمات لاذعة وتصور بعض صفاته على نحو وثيق الشبه بالتفاصيل التي وصفها اثنوغرافيو القرن العشرين : الرجال الذين يتزيون بزي النساء، المسلمون الذي يرتدون لباس اليهود، محاكاة لأشخاص معروفين في قبائل أو مدن معينة، ووضع الأقنعة. وتصحب الممثلين أدوات موسيقية، ويقومون بسلب البضائع من دون موافقة أصحابها الذين " يعطونهم إياها حفظا لكرامتهم ولتفادي الضربات والإهانات ..."، بخصوص هذه القضايا كلها لابد من الرجوع إلى المعجم البايوغرافي لمؤلفه محمد بن لح مصطفى بو جندر وعنوانه " الاغتباط بتراجم أعلام الرباط "، تحقيق عبد الكريم كريم (الرباط،١٩٨٧)، ص ١٨٣- ١٨٤. وينبغي أن لا نندهش من معرفة ان شجب احتفالات التقنع حدث في هذه الفترة، ففي مطلع القرن التاسع حاولت سلطة المغرب المركزية القيام بإصلاح ديني يهدف، بحسب ما ذكره دعاته، إلى تطهير الإسلام من كل أشكال الممارسات التي كانت تعد دخيلة على السنَّة. وان هذا الوعي بشكل معين للإسلام قد تخطى حدود المغرب وترددت أصداؤه في الشرق كله نتيجة تدخل القوى الأوربية الساخر. وللاطلاع على الإصلاح في المغرب ينظر: J.Brignon etal., Histoire du Marco (Paris : Hatier , ١٩٦٧) , ٢٦٧- ٦٩.

٦) أميل لاووس Emile Laoust (١٨٧٦- ١٩٥٢)، له كتب ومؤلفات عدة من أبرزها: ١ – " حكايات بربرية عن المغرب، نصوص مغربية لجماعة بربر- الشلوح أعالي الأطلس، والأطلس الأوسط والأطلس الأقصى" ;Contes berberes du Maroc textes berberes du groupe Beraber- Chleuh (Maroc central, Haut et Anti-Atlas باريس،١٩٤٩ (منشورات معهد الدراسات العليا المغربية). ٢-"محاضرات في بربر المغرب : لهجة المغرب الأوسط : رموز، بني مستر، بني مغويلد زيان، آيت سغوغو، اشقيرن، فضلاً عن النحو والمفردات والنصوص "Cours de berbere marocain : dialecte du Maroc central: Zemmour, Beni Mtir, Beni Mguild Zayan, Ait Sgougou, Ichquern ; grammaire, vocabulaire, textes (الرباط، ١٩٢٤). ٣-دراسات في لهجات بربر "نطفية" Etude sur le dialecte berbere des Ntifa : grammaire, textes / ٤- دراسات في لهجة بربر "شنورا" مع مقارنة لهجات بني مناسر وبني صالح. Etude sur le dialecte berbere du Chenoua: compare avec ceux des Beni-Menacer et des Beni-Salah (باريس) ١٩١٢/ (منشورات كلية آداب الجزائر : نشرة المراسلات الأفريقية). ٥- "كلمات وأشياء مغربية ملاحظات عن لغة واثنوغرافيا ولهجات المغرب Mots et choses berbères. Notes de linguistique et d'ethnographie. Dialectes du Maroc, (باريس، ١٩٢٠) (٥٣١ صفحة).



يحتوي ملاحظات عدة عن الألعاب الطقوسية مثل لعبة " الكرة " و " جر الحبل " (p. ٢٤٢- ٢٤٤) والدمى التي تحمل أثناء المطر (٢٢٤- ٢٢٨) ولعبة السيغ التي يلعبها مختلف الأشخاص بالعصي (p. ٢٥٢) وغيرها من ألعاب المغرب. ٦- محاضرات في بربر المغرب : النحو والمفردات والنصوص واللهجات الخاصة بأسفل، وأعالي ووسط الأطلس (باريس) ١٩٢١.. Cours de berbere marocain : Grammaire, vocabulaire, textes, Dialectes du sous, du Haut et de l'Anti-Atlas / Paris . ٧- إسهام في دراسة لأصل أعالي الأطلس، بحسب خرائط جان درش (باريس، ١٩٤٢). Contribution a une etude de la toponymie du haut Atlas, Adrar n Deren. D'apres les cartes de Jean Dresch. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, ١٩٤٢. . ٨- " أسماء وطقوس نيران الفرح عند بربر أعالي واسفل الأطلس " "Noms et cérémonies des feux de joie chez les berbères du Haut et de l'Anti-Atlas", in Hespéris, Paris (١٩٢١) منشورة في " هسبريس " (باريس). ويتحدث عن الدمى الطقوسية المستعملة في تعاويذ المطر بين بربر المغرب (p. ٢٨-٣٢). (المترجمة) .

٧) يمكن الرجوع إلى أعمال أخرى بهذا الصدد، لأن الدراسة الحالية لا تقدم سوى أهم المعالجات :

أ- فيما يخص المغرب، ينظر :

Rene Basset, Textes Berberes du Marco , Parler des ait Sadden (Paris : Geuthner, 1963), 13 and n. 3.

وتجدر الإشارة إلى ان آيت ساون تقع شرق فاس على مبعدة مسافة قليلة خارج المدينة. ويشبه الفريد بيل " بوجلود " بسلطان " طلبة " Tolba ويتبنى الرأي الذي يحمله لاووس بخصوص تفسير احتفالات التقنع، ينظر :

Coup d 'oeil sur lislam en Berberie, (Revue de l'histoire des religions 75) , 1917 : 53-124.

أما بخصوص احتفال سلطان (طلبة)، ينظر :

Pierre de Cenival , " La legende du juif Ibn Mechal et la fete du sultan of Tohba a Fes , " Hesperis 5 (1925) : 137-218 ,

أما في مراكش، ينظر دوتيه :

" La Khotba burlesque Congres des orientalistes " (Algiers : Jourdan , 1905) , 197-219 ,

وينظر أيضاً ما كتبه Wattier :

Le carnaval a marrakech " France – Marco (1919) 3-8



وأخيراً، فقد سنحت لي شخصيا فرصة حضور جولات ومواكب في ١٩٦٩ – ١٩٧٠ بمناسبة عيد الأضحى وعاشوراء في منطقة ورزازة. ولمعرفة المزيد عن هذه المنطقة، ينظر :

G.H. Bousquent and J. Peitier , " Carnival de l'Achoura a Quarzazate (Maraco) " , Revne africaine , 92 (1948) : 185-86.

ب- ولمعرفة المزيد عن مناطق أخرى في شمال أفريقيا، ينظر :

Charles Monchicourt , " La fete de l'Achoura " Revue tunisienne 17 (1910) : 278-301.

وينظر أيضاً :

Desparmet , " notes sur les mascarades chez les indigenes a Blida " Revue africainne 52 (1908) : 265-71 , W. Marcais and A. Guiga, Textes arabes des Takrouna (Paris : Leroux, 1925) , I : 347-52 , H. Marchand, " Masques carnavalesqu's et carnaval en Kabylie " , 4e Congres de la Federation des societes savantes de l'Afique du Nord (Rabat , 1938 , Algiers 1939), 805-14.

أما بخصوص الكرنفالات واحتفالات التقنع في ليبيا، في عاشوراء على وجه الخصوص، ينظر :

G. Cerbella and M. Ageli " Interpretazione storico – ethnologica di un rito islamo – cristiano " Libia I , no. 2 (April – June 1953) , and E. Rossi " Appunti su feste e costmanze religiose dei musulamni di Napoli., n.s. 3 (1949) : 179-86, and von moltzan " Reise in den Regenschaften Tunis und Tripolis " (Leipzig, 1870), 3 : 88-92.

يبدو أن الوثائق الخاصة بمصر أقل بكثير من تلك التي تخص ليبيا، وللاطلاع على الهزليات واحتفالات التقنع الخاصة بعيادة عضو الذكورة، ينظر: أحمد أمين (قاموس العادات والتقاليد المصرية، القاهرة،١٩٥٣)ص ٢٨٨، وأحمد شفيق " مذكرات في نصف قرن " (القاهرة ١٩٢٤) ج١، ص ٧٨.

ومن ناحية أخرى، نجد أن بعض المشاهد والسمات التي ترد في احتفالات التقنع لها نظائر في مسارح الظل المصرية والتركية، ولمعرفة المزيد عن ذلك، ينظر :

Metin and, " Karagoz : Turkish Shadow Theatre (Ankara , 1957) 10,30-32,39-40, 52-69.

وقد كان هذا النوع من المسارح معروفاً في المغرب العربي، ولا سيما في الجزائر حتى عام ١٨٤٢ عندما منعته السلطات الفرنسية لأنه ينتقد احتلالهم للبلاد (المصدر نفسه، ص ٧٠)،وينظر أيضاً :

Moheiddine Bachetarzi, Memories , 1919-1939 (Algeires , 1968) 424.

ولمعرفة المزيد عن هذا المسرح في المغرب العربي، ينظر :

Dr. A. Bernard , L'Algerie qui s'en va (Paris, 1887) , 66-67, M. Quedenfeidt , " Das Turkische schattenspiel im Maghreb " Ausland 63 (1890) , 904-8 , 921 – 26, and W. Hoenerback , Das nordafrikanische Schattentheatre (Mainz , 1959) , 43 – 44.



٨) كلمة بربرية من أصل أسباني (المترجمة).

٩) لمعرفة المزيد عن هذه الاحتفالات، ينظر المقالات الواردة في:

Encyclopedia of Islam (Leiden : Brill , 1913- 34 , 2d ed. , 1960-).

١٠) البقايا الحضارية أو العناصر الحضارية مصطلح أطلقه الأنثروبولوجي "تايلور" وتشمل عناصر حضارية كانت ذات أهمية لمجتمع ما، فقدت الكثير من أهميتها مع تبدل الزمن وذلك لتبدل وظائفها، لكنها ظلت باقية على الرغم من ذلك. ينظر: " مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية "، تأليف لوسي مير، ترجمة شاكر مصطفى سليم ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣، ص ٣٥٥. [وسأبقي على كلمة " البقايا " فقط دون إلحاق صفة " الحضارية " بها]. (المترجمة)

١١) أوغست موليرا Auguste Moulieras (١٨٥٥- ؟) له مؤلفات عدة من أهمها : ١- المغرب المجهول " (١٨٩٥- ١٨٩٩). Le Maroc imconnu ١٨٩٥-٩٩.'. ٢- ألاعيب جحا : حكايات القبيلة / سرد وترجمة موليرا. Les fourberies de Si Djeh'a: contes kabyles . ٣- ترجمة فرنسية وملاحظات مرفقة بدراسة عن جحا وطرائقه (باريس، ١٩٨٧)....traduction francaise et notes, avec une ,etude sur Si Djeh'a et les anecdotes qui lui sont attribuees, Paris ١٩٨٧.. ٤- ترجمة أساطير القبيلة الكبرى وحكاياتها العجيبة (باريس، ١٩٦٥) (٢ ج / ٥٥٩ص). Traduction des Legendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie / Paris , ١٩٦٥. . ٥- قبيلة الزنات غير المسلمة في المغرب : " زكرة " (باريس، ١٩٠٤). Une tribu Zenete anti-Musulmane au Maroc :, les Zkara / Paris ١٩٠٤ . (المترجمة)

١٢) اوغست موليرا : " المغرب المجهول "

Le Maroc inconnu : Etude geographique et sociologique (Paris , 1899) 2Vols.

إذ يصف الكرنفال " جبالة " ٦٥٨:٢-٦١٤ ، ويصف الاحتفال نفسه في الريف (تمسمان)، I:١٠٢-١١١. وعلى الرغم من ضرورة تلقي عمل موليير بشيء من الحذر لان معلوماته مستمدة من " درويش " مترحل بعيد عن المنطقة الموصوفة (وهران) بعد غيابه عنها (٢٤) سنة !، لا يوجد مسوغ كبير يدعو إلى الشك في وصفه لهذه المنطقة، الذي نجده مطابقا للتوصيفات المستحصلة في ١٩٧٣، وللاطلاع على عمله ينظر:

P. Shinar , Islam maghrebin contemporain (Paris , 1983) , 232.

١٣) لابد من الالتفات هنا أن الاستجداء لا يقصد به المعنى المتعارف عليه للكلمة بقدر ما هو جزء من الطقس الاحتفالي الشعبي، وقد وردت في التراث العربي بإسم " الكدية ". (المترجمة)

١٤) موليرا : " المغرب المجهول ".



١٥) المصدر نفسه : P.٦١١.

١٦) الباشيخ، البابا العجوز الرئيس، السيد : ان تعدد معاني هذه الكلمة يشير إلى حجم الاحترام والمواقع التي تقابل دوره.

١٧) يبدو أن الكاتب قد أغفل هنا شخصية " اللص " التي لها أهمية في مجمل الأحداث. (المترجمة)

١٨) للاطلاع على هذه التفاصيل ينظر : مولييرا : "المغرب المجهول " ٢ : ٦٠٩ .

١٩) المصدر نفسه، ٦١٠- ٦١١.

٢٠) المصدر نفسه، ٦١١.

٢١) نفسه ٦١٢ – ١١٣ .

٢٢) عندما يتعذر وجود الماء، يتوضأ المسلمون باستعمال حجر أملس خاص بهذا الغرض.

٢٣) إدوارد ويستر مارك : " الطقوس والاعتقاد ".
Ritual and Belief in Morocco (London : Macmillan 1926):,،2ج، p. 134-47،
وكذلك : " الطقوس الشعبية في العيد الكبير في المغرب " 82 – p0131.
" The Popular Ritual of the Great Feast in Morocco : Folklore 22 (1912).

٢٤) الساتورناليا : الاحتفال بعيد إله الزراعة الذي يسمى عيد العربدة. اسم العيد مشتق من اسم الكوكب Saturn (زحل) وهو إله الزراعة عند الرومان. وهو واحد من أشهر الاحتفالات في روما القديمة، يجري في الفترة من ١٧- ٢٤ من كانون الأول (ديسمبر). أما يوم الخامس والعشرون من كانون الأول، أي اليوم الذي يعقب احتفالات الساتورناليا فقد تبنته الكنيسة كيوم كريسماس لغرض إبطال تأثير تلك الاحتفالات. وكان هذا الاسم يطلق حصرا على الاحتفالات التي تقام لهذا الإله، والتي كانت تتسم بالاسترسال في اللهو والعربدة ثم عُمم استعماله فأضحى يعني المبالغة في الخروج على التقاليد. وتجري فيه أعمال متنوعة منها السماح بالمشاعية الجنسية بين أبناء المجتمع كافة دون قيد والسماح للعبيد بأداء دور السادة، وما إلى ذلك. (المترجمة)

٢٥) مولييرا : " المغرب المجهول" (٢: ٦٠٨ – ١٤)، وبخصوص القول ان المشهد نسخة من الساتورناليا، ينظر : المصدر نفسه، ٦١٤.

٢٦) إدموند دوتيه Edmond Doutte (١٨٦٧- ١٩٢٦). كتب الكثير من الكتب والدراسات، منها : ١- بحث في انتشار اللغة البربرية في الجزائر (١٩١٢) Enquete sur la dispersion de la langue berbere en Algerie /. Alger, ١٩١٢..
٢- ملاحظات في الإسلام المغاربي والمرابطين (باريس، ١٩٠٠). Notes sur l'Islam maghribin, les marabouts (Paris, ١٩٠٠).. ٤- تقرير حول التنظيم القروي



لأهالي الجزائر (باريس، ١٩١٧). Rapport sur l'organisation communale des indigenes de l'Algerie. [Paris].. ٥- " مراكش " Merrâkech (نشرته لجنة المغرب) باريس ١٩٠٥) (٤٠٨ صفحة)، وهو تحليل مطول للعبة الكرة المغربية التقليدية (p. ٢١٨-٢٢٦) يعقبه وصف موجز لعدة العاب يمارسها أطفال المغرب (p. ٢٢٦-٢٣١). ٦- السحر والدين في شمال أفريقيا Magie et Religion dans l'Afrique du Nord (١٩٠٨ الجزائر) (٦١٧صفحة)، وهو وصف لاحتفالات عاشوراء (p.٥٢٥-٥٢٤) واستعمال الألعاب الموسيقية منها (p..٥٢٤) "الكرة " (p. ٥٥٤) والنزالات الطقوسية (p. ٥٥٦). (المترجمة)

٢٧) س. بيارني : له كتاب مهم يحمل عنوان " ملاحظات اثنوغرافية ولسانية عن شمال أفريقيا " Notes d`ethnographie et de linguistique nord-africaines (باريس) ٤ أجزاء. وتحت عنوان " مهرجانات وألعاب في المغرب " يلاحظ المؤلف بإيجاز لعبة حفلة العشاء التي يتم فيها استعمال صحون الدمى (p. ٧٩) ومهرجان عاشوراء الذي يكون مصحوباً بأنشطة عابثة (p. ٨٤) ولعبة الكرة (p. ٩١). (المترجمة)

٢٨) ويسترمارك : " الاعتقاد والطقوس في المغرب "، ٢:١٤٩. وكرر ويسترمارك الملاحظة ذاتها في " البقايا الوثنية في الحضارة الإسلامية"

p. 160 Pagan Survivals in Mohammedan Civilization (London : Macmillan , 1933) .

٢٩) بوجلود : التسمية العربية للرجل الذي يرتدي الجلود، تقابلها كلمة " بوايسليخن " في لهجات الأمازيغ الأخرى وتقابلها أيضاً كلمة بيلمون بالبربرية في لهجة " الشلحة "، وسيرد تبيانها لاحقاً بشيء من التفصيل . (المترجمة)

٣٠) بو حمارة : الجيلالي الزرهوني، المكنى بأبي حمارة، ظهر في الريف فرحب به أهل الريف والتفوا من حوله لأنه تقمص دور المولى محمد ورفع شعار الجهاد ضد الأجانب، لكن سرعان ما تبيين أمره وانكشف بعد تنازله للأسبان عن بعض المناجم في الريف، وأنه يتحرك في منطقة من مناطق الحدود ليديم اتصالاته بالأسبان والفرنسيين لقاء مساعدات خاصة، فحاربه أهل الريف وطردوه من الإقليم. وقد لقبه المؤرخون المغاربة التقليديون بلقب " الفتان ". (المترجمة)

٣١) اوبين " المغرب اليوم " (Le Maroc d'aujourdhui Paris , 1907).

أما بخصوص زيارته إلى المغرب في ١٩٠٢-١٩٠٢ (ينظر التمهيد، p.١)، والألعاب ومشاهد عاشوراء، ينظر : ٢٨٧- ٨٨. وكذلك:

S. Biarnnay , Notes d'ethonographie et de lingnistique nord – africaines (Paris, 1924).



٣٢) دوتيه : " السحر والدين في شمال أفريقيا " Magie et religion en Afrique dn Nord (Algiers, 1908) 507.

وبخصوص " بو حمارة " ينظر : كتاب اوبين " المغرب اليوم " p..507.

٣٣) اوبين " المغرب اليوم ".

٣٤) الرحامنة : من المناطق التي مرت بها إحدى الحركات المهمة في القرن الثامن عشر بقيادة السلطان محمد بن عبد الله (١٧٥٧ - ١٧٩٠)، وكانت مراكش نقطة انطلاقها. (المترجمة)

٣٥) دوتيه، " السحر والدين " p.507 ولمعرفة المزيد عن عاشوراء، ينظر " موسوعة الإسلام ". أما " المشوار " mechouar ، فهي باحة خارجية في قصر السلطان تجتمع فيها الرعية لتقديم فروض الولاء والطاعة للحاكم، او لتقديم شكاواهم. كما انها مكان تقام فيه احتفالات كبرى يحضرها الحاكم.

٣٦) السير جيمس جورج فريزر (١٩٥٤- ١٩٤١) : أنثروبولوجي بريطاني وعالم في التراث الشعبي (الفولكلور)، من أشهر مؤلفاته كتاب " الغصن الذهبي " وهو دراسة مستفيضة للأديان والسحر والأساطير والطقوس والشعائر الدينية بين الشعوب البدائية وأصولها وأهميتها في التطور الحضاري. وهو يرى التضحية وليدة ممارسات سحرية لا يمثل فيها نحر الإله إلا وسيلة لإعادة الحياة له من جديد. وهو يرى أن " الجنس البشري يمر بمراحل ثلاث في رحلة تطوره هي مرحلة السحر ومرحلة الدين ومرحلة العلم. وتعد الأسطورة مرتبطة بمرحلة السحر، إذ كان السحر " أداة تمثيلية لطقوس معينة يقوم بها الإنسان البدائي بقصد درء الشر عن نفسه وجماعته، وأثناء أداء هذه الطقوس تتلى بعض العبارات المكملة لهذه الطقوس وفي مرحلة ثانية حكى الإنسان هذه الأفعال فكانت الأسطورة " (مجيد حميد عارف، الانثولوجيا والفولكلور، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٢٤). ويتفق فريزر مع أغلبية الباحثين في الديانات القديمة، ومنهم دوركايم الذي يرى أن " السحر ليس سوى نوع من أنواع الدين " وأن عصراً ساد فيه السحر قد سبق عصر الدين من تاريخ الحضارة الإنسانية، وأن وجود بعض الشعائر والطقوس ضمن الممارسات السحرية دليل على المجتمع الذي مر بمرحلة السحر الخاص في طريقه لمرحلة الدين. للمزيد ينظر :- جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة، احمد ابو زيد، ج١، ط١، المطبعة الثقافية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤٩. (المترجمة)

٣٧) دوتيه: " مراكش " 37-421 , 270-321 (Marrakech (Paris , 1905.

٣٨) لاووس: " أسماء وأشياء بربرية " Mots et choses Berberes (Paris, 1920). ولمعرفة المزيد عن الأعياد والألعاب، ينظر : 104 - 5.191 - 93, 204 - 24 , 371 - 432 , 308 - 50، وكذلك : " أسماء وطقوس نيران الفرح عند بربر أعالي الأطلس " Nomes et Cermonies des feux de joie chez les berberes du Haute et de l'Anti- Atlas.. وقد نشرت في أجزاء ثلاثة في مجلة هسبريس / العدد الأول (1921): 420 -387 , 253-316 , p. 3-69 .



٣٩) المقصود بالمقدّم هنا القائم بأعمال الزاوية وزوارها، ويكون من الشخصيات الدينية البارزة في القرية، كما يكون مسؤولاً عن الحي بأكمله، ويمثل صلة الوصل بين العامل والسكان. وتجدر الإشارة إلى الدور الذي كانت تمارسه الزوايا بوصفها دوراً لاستقبال الغرباء وضيافتهم. (المترجمة)

٤٠) لمعرفة المزيد عن هذه الشخصيات، ينظر : " أسماء وطقوس " , 20 – 19 .p 16 – 412 , 33 ـ 29 ، على وجه الخصوص.

٤١) " آيت " كلمة بربرية يقصد بها " بني " عندما تأتي قبل أسماء الأعلام للإشارة إلى الأشخاص الذين ينتمون إلى جماعة ما، وهكذا فإن " آيت ناظر " هم أبناء ناظر، أي المنحدرين من صلبه ولهذا صار الاسم يطلق على الذرية بأكملها. وثمة استعمال آخر لهذه الكلمة عندما ترد مع أسماء الأماكن لتعني أهل تلك المنطقة. (المترجمة)

٤٢) كان هذا العرف سائداً حتى عهد ليس بالبعيد في بلدان المغرب العربي منها الجزائر، مثلاً ،ويبدو أن الغرض منه إبعاد الشرور والنحس (المترجمة).

٤٣) الكلمة البربرية التي تقابل كلمة " عروس " (المترجمة).

٤٤) لباس تقليدي ترتديه المرأة البربرية ويسمى " شلوح " أيضا، وهو عبارة عن لفاع طويل يُرتدى فوق الثياب يُعقد من أعلى الكتف ويحيط بالبدن ومن الممكن ارتداء اثنين منه، واحد على كل كتف (المترجمة).

٤٥) عبارة بربرية يُقصد بها تناول " الزلييف "، أي رأس الضحية وأرجلها ومعدتها. ويحدث هذا الطقس عادةً في اليوم الأول من أيام عيد الأضحى إذ يتم المحافظة على لحم الضحية معلقاً دون مساس ليتم تناوله بعد ذلك (المترجمة).

٤٦) ربما يشير الكاتب هنا إلى " بني " بالعامية، أي أنها لا تخضع للعربية الفصيحة ؛ ولهذا آثرت إبقائها على هذه الصورة مع إنها تجيء في سياق العربية فاعلاً. (المترجمة)

٤٧) الخماس : أجير يعمل بأجر يومي، ولا سيما في مهن وضيعة ويؤدي وظائف الخدمة بأنواعها كافة، من رعي وطبخ وتنظيف..وما إلى ذلك. (المترجمة)

٤٨) تطلق عليه تسمية "أمغار" بالبربرية amghar، علماً أن هذا اللقب يطلق على الشيخ أو الرئيس الذي تكون سلطاته عسكرية، إدارية، قضائية في الوقت نفسه، وهو يمثل لسان حال القبيلة. (المترجمة)

٤٩) الدشر: المجموعات، ومن هذه الكلمة تم اشتقاق كلمة " مدشر "أي مجموعة المساكن المؤلفة من خيام أو " نوايل "، ويمثل المدشر نواة القرية. (المترجمة)



٥٠) لاووس، " أسماء وطقوس "، ٢٦٢ ,٢٦١ – ٦٤ , وفي ١-٥ يشير لاووس الى ان " بويلمون و بيلمون " جاءت من " يلم " أي " الجلد" أما بويطين فجاءت من الكلمة العربية " بطانة " (الجلد) وبو _ ايسليخين فجاءت من كلمة " ايسلي " (الجلد)، أما اصل "تاغسدوفت " فغير معروف.والإغرام :كلمة بربرية تعني " القرية المنيعة " او القلعة المنيعة " التي تسكنها ذرية، او " مستودع محصّن".

٥١) ربما يمكن القول أن ويليم روبرتسون سمث، الأنثربولوجي والموسوعي الإسكتلندي، والمستشرق المتخصص في دراسات الشرق الأوسط أول من بحث في الأضاحي بشيء من التفصيل. إذ تعد مقالته " التضحية " وكتابه " القرابة والزواج في الجزيرة العربية " (١٨٨٥) علامة بارزة في مجال دراسة الدين المقارن. فهو يرى أن الدافع وراء التضحية هو الرغبة بالاتحاد بين أفراد جماعة بدائية والإله الذي تعبده. لذلك فهو يعتقد أن أصل الطقوس مغروس في العبادات الطوطمية. وقد كان تأثير " سمث " واضحاً في أعمال فريزر ودوركايم وفرويد. (المترجمة)

٥٢) لاووس : "أسماء وطقوس " 73-269 , 257 – 78 وعلى وجه الخصوص : 292 – 94 .

٥٣) ويستر مارك "الاعتقاد والطقوس" لقد كرس هذا المؤلف مقالات وكتب كثيرة للمغرب : "طقوس الزواج في المغرب. Marriage Ceremonies in Morocco (London 1914 وكذلك كتاب " الدعابة والحكمة في المغرب " (Wit & Wisdom in Morocco - London 1930) وأخيرا "البقايا الوثنية في الحضارة الإسلامية".

٥٤) ويسترمارك، " الاعتقاد والطقوس "، 48-147 , 47 – 134 : p. 2 ، وكذلك " البقايا الوثنية " p.158، وقد ناقش مثل ذلك عيد الأضحى واحتفال التقنع في " الطقوس الشعبية في العيد الكبير " (n. 13). أما بخصوص " البركة "، ينظر : " الاعتقاد والطقوس " الجزء الأول، الفصل الأول:

E. Gellner , Saints of the Atlas (London , 1969) chap. 1.

وكذلك :

V. Crappanzano, The Hamadsha: Study in Moroccan Ehtnopsychiatry (Berkley and Los Angles, 1973) 48 – 49 , 73 – 74

وأيضاً:

R. Jamous , Honner et Baraka : les structures sociales traditionnelles dans le Rif (Paris, 1981) .

وينظر أيضاً مقالة : "Baraka" في موسوعة الإسلام، وللاطلاع على هذه المسائل كلها، يمكن الرجوع الى ويستر مارك "البقايا الوثنية" p. 158 و "الاعتقاد والطقوس" 2: 147 .



٥٥) ينظر: الأعمال المنشورة في مجموعة " Villes et tribes du Maroc (Paris, 1915-30)، وكذلك صحيفتي :

Archives marocines (1915-20) & Archives marocines (1904 –36).

٥٦) مارسيل موس Marcel Mauss (١٨٧١-١٩٥٠) : اثنولوجي وعالم اجتماع فرنسي تأثر بدوركايم كثيراً وأيده في نظرياته. كتب عن الإسكيمو وعن المعتقدات الدينية، وعن أهمية الهدايا في الحياة الاجتماعية. وكان أحد مؤسسي المجلة الفرنسية " السنة الاجتماعية ". من أهم مؤلفاته : ١- The Gift ١٩٢٥، ٢- Manual d'Enthnographie ١٩٤٧، ٣- Sociologie et Anthropologie ١٩٥٠.

٥٧) وبخصوص كتابات المؤرخين الكولونياليين، ينظر :

A. laroui , The History of the Magrib , trans- Ralf Manheim (Princeton , 1977) ; Marcel Ben Hammon , L'histoire antique de l'Afrique du Nord (Paris, 1970) ; Mohamed Sahli , Decoloniser l'histiore (Paris , 1967) , Germain Ayache , Etudes d'histoire marocaine (Rabat , 1979; 2d., 1983.

٥٨) طريقة للمقارنة بين مجتمعات مختلفة أو جماعات داخل مجتمع واحد، للكشف عن اوجه الشبه والاختلاف بينها وإبراز أسبابها. وقد ارتبط هذا المنهج في القرن ١٩ بالاتجاه التطوري. (المترجمة)

٥٩) دوتيه : " السحر والدين p. 453، ولا سيما 473,477 , p. 459 إذ أن الوصف الذي يقدمه دوتيه يعد محاولة لإيجاد المراحل الإسلامية للطقوس التي وصفها هيوبرت وموس في تلك المنطقة، ينظر : p. 461 أيضاً .
ومن الجدير بالذكر أن هنري هيوبرت Henry Hurbert: سوسيولوجي فرنسي ركز في أبحاثه، مع مارسيل موس، على التضحية الهندوسية واليهودية، ووصل إلى نتيجة تقول أن التضحية محض علاقة بين عالمي المقدس والدنيوي ويكون ذلك عبر توسط الضحية التي تعمل كآصرة تربط بين العالمين. (المترجمة)

٦٠) "لعله من المستحيل تقديم نظرية تضحية تعتمد التضحية الإسلامية السنيَّة (المصدر نفسه، p.458). ويصف دوتيه في الصفحات اللاحقة التضحية السنيّة، ودائما ما يؤكد على أوجه التشابه والاختلاف مع أضاحٍ أخر : وللاطلاع على ما ذكره عن الأرواح والجن و" المربوط " ينظر : p. 459وما يليها.

٦١) المصدر نفسه 468 – 69 , 597 , 651-2 .

٦٢) المصدر نفسه 469 – 486, 73 .

٦٣) المصدر نفسه، طبولوجيا الأضاحي في شمال أفريقيا، ٤٧٧ وما يليها.

٦٤) سأعمد إلى استعمال مفردة "مغاربي" للدلالة على المغرب العربي، أما مفردة مغربي فتشير إلى المغرب حصراً. (المترجمة)



٦٥) يراجع الفصل (١١) بخصوص التمثلات والتشخيصات المتنوعة للغاية.

٦٦) ثور بوفونيا : مهرجان ذبح الثيران في أثينا، وكان يتم في مجلس المدينة حيث تتم الإطاحة بالثور عند المذبح ونحره بسكين مخصصة للمهرجان. وقد كتب عنه هيوبرت وموس دراسة بعنوان "دراسة في معنى التضحية ووظيفتها":

" Essai sur le sens et la function du sacrefice ", L`Annee Sociologique 2 (1899) : 68-69.

٦٧) دوتيه، " السحر والدين " 19-512.

٦٨) المؤلف هو إدمون دوتيه (١٩٠٨). (المترجمة)

٦٩) نحن نعلم ان المعلومات التي استند فيها" فريزر" في مناقشته للموضوع، تم اكتشاف انها موضع شك 515 , 518 – 22.

٧٠) دوتيه " السحر والدين ".

٧١) المصدر نفسه، 525 , 528 – 29 , 533 .

٧٢) الوظيفية : مذهب أنثروبولوجي يُعنى بأثر كل جزء من أجزاء الحضارة في وجودها الكلي. وتقوم المدرسة على أسس ومفاهيم أهمها: ١- تفسير أية سمة حضارية تبعاً لمعناها بالنسبة لمركب حضاري او نسق اجتماعي أكبر منها، ٢- ترتبط أجزاء الحضارة مع بعضها ارتباطاً وظيفياً، ويعتمد بعضها على الآخر بتبادلية بمعنى أن من غير الممكن فهم أية سمة حضارية بمعزل عن الكل الحضاري. ٣- يؤدي المجتمع وظيفة معينة كما تؤدي النظم الاجتماعية وظائف ما ضمن البنية الاجتماعية المكونة من الأفراد المرتبطين بعلائق اجتماعية محددة مكونين بذلك كلا متكاملا. (معجم الأنثربولوجيا). وربما تجدر الإشارة هنا إلى أن الوظيفية مدينة كثيراً لما توصل إليه سمث وفرويد ودوركايم. إذ يتم تعريف طبيعة الطقوس من خلال وظيفتها في المجتمع. وهكذا تهدف الوظيفية إلى تفسير السلوك الطقوسي في ضوء حاجات الفرد والتوازن الاجتماعي، بمعنى أن الطقس يُفسَر هنا بوصفه استجابة تكيفية مع البيئة الاجتماعية والطبيعية. (المترجمة)

٧٣) لاووس، " أسماء وطقوس " ٢٥٤ .

٧٤) أما بخصوص القتل والجنسانية الطقوسيين، ينظر : 193, 218 – 24, 308 – 14 , 330 – 35 .

٧٥) لوبريكوس (مهرجان الخصب) : مهرجان روماني قديم، كان يقام سنوياً في الخامس عشر من شباط بإشراف مجموعة من الكهنة. وقد جاءت هذه التسمية من lupus وتعني باللاتينية " الذئبة " مما توحي بوجود صلة بمعبود بدائي يحمي القطعان والخيل ويضمن الخصب للناس. وتبدأ مراسيم الاحتفال بأن يقوم كل كاهن من هؤلاء بالتضحية بمجموعة من الماعز وكلب، ويعمد الكهنة إلى قطع أشرطة من جلود الأضاحي لتكون كالسياط، ثم يركضون بشكل جماعي فيضربون به أيما امرأة تصادفهم فيكون ذلك علامة خصب للمرأة . (المترجمة)



٧٦) لاووس " أسماء وطقوس " ٢٢٦.

٧٧) حَمَل الرب paschal lamp حمل يُضحى به ويؤكل في عيد الفصح، علماً أنه ورد في التراث اليهودي بأنه الحمل الذي تتم التضحية به في عيد الفصح عند اليهود عشية الخروج من مصر، وهو يشكل أهم حدث في التاريخ اليهودي. وبحسب ما ورد في قصة الخروج من مصر (الفصل الثاني عشر)، فإن اليهود يلطخون أبوابهم بدم الحمل إذ أنهم يعدون ذلك علامة تقيهم شر الدمار. وتذكر رواياتهم التاريخية أن الحمل الذي يكون بعمر لا يتجاوز السنة وسليماً من كل عيب تتم التضحية به في هيكل القدس في الرابع عشر من نيسان لاستذكار عشية الخروج من مصر (المترجمة).

٧٨) المصدر نفسه، ٢٦٤ – ٧٥ مسار الإله الكبش في التضحية الإسلامية من خلال عيد الفصح المسيحي، بالاعتماد على أمور معينة منها مثلا لفظة الكلمة " تفسقة" (الاسم البربري لعيد الأضحى)، والتي شبهها لاووس بكلمة pessah [العبرية] وكلمة paques (عيد الفصح) الفرنسية في p. ٢٦٩ – ٧٠ . ونستطيع العودة الآن إلى " بوجلود ". فقد أردنا البرهنة على أن احتفال التقنع الذي تبرز فيه هذه الشخصية لا يكون موازياً للعيد الكبير من خلال الحماسة البسيطة حسب، والبرهنة على انه يأتي بعد التضحية بالكبش وان هذا الكبش كان إلهاً، والبرهنة على ان الضحية، او " تفسقة " العيد الإسلامي هي التي تديم ذاكرة الإله الليبي القديم " امارون " Amaron الذي تحول بعد تغييرات معروفة إلى بال- هامون Baal – Hammon ثم صار تدريجيا إله الزراعة [ساتورن] الأفريقي مغلفاً بغطاء روماني ليمتزج بعد ذلك ب- " حمل الرب " مع ازدهار المسيحية. ومع حدوث الكثير من الردات، قد يكون معنى هذه الطقوس قد تغير مرات عدة،لكن لو مات الأرباب، واختفت الاعتقادات، فان الطقوس باقية " (المصدر نفسه، ٢٧٦- ٧٧)

٧٩) المصدر نفسه، ٢٧٧- ٧٨.

٨٠) ينظر : الطقوس الموصوفة في " أسماء وطقوس " p. ٢٠-٢٣ فيما يخص الطقوس التي حدث فيها جماع حقيقي، على الرغم من إنها رمزية لان الأولاد، تبعاً لما يذكره لاووس، يحفظون بكارة الفتيات دون مساس يراجع : المصدر نفسه p. ٣٨ وهذه هي الطقوس نفسها الموصوفة أصلاً في" أسماء وطقوس " p. ١٩١ – ٩٣ وكذلك في ٢١٨ – ٢٤ ، إلا أن لاووس،كعادته لا يذكر مصادر معلوماته بخصوصها.

٨١) الفريد بيل Alfred Bel (١٨٧٢- ١٩٤٥). له عدد من الكتب: ١- الصناعة الصوفية في تلمسان (الجزائر، ١٩١٢)، الصناعات المحلية في الجزائر. Le travail de la laine a Tlemcen :Les Industries indigenes de Algerie (بالاشتراك مع ب. بيكارد P. Ricard). ٢- تلمسان وضواحيها. دليل مصور للسياح مع خريطة مفصلة (١٩٢٢).. Tlemcen et ses environs. Guide illustre du touriste, avec une carte et un plan. ٣- الدين الإسلامي عند البربر : نظرية شمولية للتاريخ والسوسيولوجيا الدينيين La religion musulmane en Berberie; esquisse d'histoire et de sociologie religieuses. (باريس / مكتبة بول غوثز الاستشراقية ١٩٣٨). (المترجمة)



٨٢) ويستر مارك، " الطقوس والاعتقاد "، ٢:١٥١ .

٨٣) المصدر نفسه، ١٥١- ٥٢.

٨٤) احتفالات غرة الشهر في التقويم الروماني القديم، والتي ابتداءً منها يتم حساب بقية أيام الشهر. (المترجمة)

٨٥) المصدر نفسه ١٥٣ –٥٧ ، وكذلك " الطقوس الشعبية ".

٨٦) ويستر مارك " الطقوس والاعتقاد"، ٢ : ١٥٤.

٨٧) ويستر مارك " الطقوس والاعتقاد " ١٤٩، وللاطلاع على ما يخص هذه القضايا ينظر : " البقايا الوثنية " (الفصل السادس).

٨٨) يبدو أن الكاتبة تشير إلى التنوع الهائل الذي يُظهره البربر على الصعيدين الاجتماعي والثقافي على نحو تندرج تحت هذه الاختلافات شريحة عرقية مشتركة. (المترجمة)

٨٩) المصدر نفسه.

٩٠) رادكليف براون (١٨٨١-١٩٥٥): أنثروبولوجي بريطاني تخرج من جامعة كمبرج، ودرس على يد "هادن" و "رفرز"، وتأثر بدوركايم كثيراً. أضفى على مفهوم البنية الاجتماعية أهمية كبيرة في منهجه وربطها بمفهوم الوظيفة. وقد شبّه الحياة الاجتماعية بالحياة العضوية، كما يعزى له أيضاً فضل اكتشاف المضامين النظرية للنزعة الوظيفية بوصفها تمثل العلاقة بين العرف الاجتماعي والظروف الأساسية لوجود نظام اجتماعي. ويرى أن عناصر البنية الاجتماعية لها وظائف للمجتمع ككل الذي يُشار إليه بوصفه كياناً عضوياً متكاملاً، كما تكون متنمطة ضمن علاقات اجتماعية يفسرها بأنها جوانب اجتماعية تتوافق مع قواعد أو معايير اجتماعية مقبولة. وهذه القواعد هي التي تربط أفراد المجتمع بأنشطة مفيدة اجتماعياً. وقد حاول الابتعاد عن ما اسماه مالينوسكي ب-"حاجات" الكائن الاجتماعي، وتحدث بدلا من ذلك عن الشروط الضرورية للوجود لأنه كان يريد تجنب التفسيرات الغائية التي تتبنى فكرة وجود أرواح موجهة أو قوى غيبية أسطورية في الحياة الاجتماعية. وعلى الرغم من انه كان حريصا على الابتعاد عن ثنائية (السحري / الديني عند جيمس فريزر) و (المقدس / الدنيوي عند دوركايم) فيما يخص الشعائر، نجده تبنى مصطلح "القيمة الشعائرية "، وعرّف الفعل الشعائري بأنه كل فعل رمزي له قيمة اجتماعية مهمة. له ثلاثة كتب مهمة، هي : ١- The Andaman Islanders، ١٩٢٢.، ٢- Social Organization of Australian Tribes، ١٩٢١.، ٣- Taboo، ١٩٢٩. . (المترجمة)



الفصل الخامس

دالاس وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

إين آنغ




مكتبة
الفكر الجديد

المادة المترجمة هنا هي دراسة مهمة لإِيَن آنغ Ien Ang في إطار الثقافة الشعبية تمثل فصلاً من كتابها الشهير "مشاهدة دالاس"Watching Dallas الذي يعتمد عملاً نفذته الكاتبة في هولندا عمدتْ فيه. بأسلوب إثنوغرافي لا معتاد. إلى نشر إعلانات في الصحف اليومية وتحليل الرسائل التي ردت عليها. ويُستهَل الإعلان بعبارة: "أنا أحب مشاهدة [مسلسل] دالاس لكن كثيراً ما تنتابني ردود أفعال غريبة". وتتقصى المؤلفة هنا وظيفة "أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية" من اللواتي أجبنَ عن إعلاناتها. وتعني بـ "أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية" الصورة السلبية التي تعطى عادة لما يسمى بالثقافة الجماهيرية، ولا سيما في أوروبا.

وقد أفرزت المؤلفة ثلاث فئات من مشاهِدات هذا المسلسل: "الكارهات" و"المُحبات" و"الساخرات". وكان ما وجدتهُ المؤلفة غير متوقع؛ فالنظرة السلبية التي تنطوي عليها الثقافة الجماهيرية كانت مقبولة من هذه الفئات الثلاثة. كما وجدتْ أن العلاقة التي تربط "المُحبّات" بهذه الأيديولوجيا وهذا البرنامج هي الأكثر تعقيداً وحذراً، فضلاً عن كونها تنطوي على تناقضات أكثر حدة مما بين الساخرات.

إن دراسة آنغ تأخذ نقد الأيديولوجيا من بين أيدي المنظرين لتتقصى فائدة النقد الاستراتيجية بالنسبة للمشاهدين. ومن الممكن قراءة هذه الدراسة بوصفها بحثاً إثنوغرافياً من نوع مختلف. كالذي قام به بكنغهام



Buckingham وهوبسون Hobson وتولوتش Tulloch، على سبيل المثال. لا يتم فيه بحث مشاهدة التلفزيون عند مستوى خطاب المشاهد بل بوصفها واقعة في الفضاء المنزلي ومنتظمة ضمن ديناميات العلاقات المنزلية، وتشكل. لهذا السبب. عنصراً من عناصر أنماط حياة الفرد.

جون ستوري (الثقافة الشعبية والدراسات الثقافية - ١٩٩٨)



كُره دالاس

لا تتسم رسائل كارهات دالاس بطابع الإيجابية والثقة بالنفس فقط، بل بمقدار وافر من العنف والسخط والنقمة؛ إذ يبدو أنهن لا يكرهنّ دالاس فحسب، بل تثير فيهنّ مشاعر فظيعة. ويستخدم الكثير منهنّ - وعلى نحو ملحوظ جداً - لغة قوية في الحكم على البرنامج، كما لو كان الغرض من ذلك تشديد حدّة حقدهنّ [فمن بين آرائهنّ في البرنامج]: "هراء، لا قيمة له"، "مسلسل ينمّ عن غباء"، "أكبر تفاهة"، "كلام مُضَلِّل"، "مُرَوِّع"، "مُزعج"، "شنيع"، "مُتهتّك"، سخيف"، "مُقرِّز"... إلخ.

غير أن المرسِلات [كاتبات الرسائل] لم يلجأن للتعابير العاطفية من غضب وإحباط حسب، بل كثيراً ما ذهبن إلى أبعد من ذلك، إلى حد تقديم تفسير عقلاني للكراهية. فمثلاً، يُسوِّغ البعض منهنّ نفوره، من خلال شجب قصة دالاس، بوصفها "نمطية"، ولا سيما حينما يتعلق الأمر بـ-"تمثُّل representation المرأة.

أرى أن دالاس مسلسل رخيص، إلى حد فظيع. أنا معجبة - حقاً - بالطريقة التي تتم بها فبركة الأمور كل مرة، وبكيفية تقديم أكثر الأعمال الدرامية جنوناً في مسلسل كهذا؛ ففي كل حلقة، يتعالى صياح أفراد الأسرة بلا توقف (النساء فقط، من دون شك؛ لأن الرجال لا يُسمح لهم بالبكاء، مثلما هو واضح). (الرسالة ٣٦).



إن مثل هذه الاستنكارات التي تُثار بصدد محتوى دالاس، يمكن دمجها مع رفض نوايا المنتجين غير المخلصة، مثلما هو مُفتَرض. فقد وجدتْ المرسلات أن دالاس احتيال من نوع ما؛ لأنها إنتاج تجاري:

> *إنها تجعلني أستعر غضباً؛ فالهدف - ببساطة - جني أموال طائلة .. مقادير وافرة من المال. ويحاول الناس القيام بذلك بطرق مختلفة - الجنس، الحسناوات، الثراء. ودائماً ما يجد المرء أناساً يعشقون ذلك، من أجل الحصول على أرقام مرتفعة من المشاهدين. (الرسالة ٣٥).*

إلا أن أكثر أشكال الاستنكار شمولية وإجمالاً هو ما تعبّر عنه الرسالة الآتية:

> *رأيي بدالاس؟ حسناً، سيكون من دواعي سروري أن أدلي بمثل هذا الرأي: هراء، لا قيمة له. إنه برنامج أمريكي عادي؛ بسيط، تجاري، مؤكد للدور، مخادع ... فالمال والحسّيّات هما المحور الذي يدور حوله الكثير من المنتجين الأميركان؛ إذ يبدو أن المال لا يشكّل مشكلة على الإطلاق؛ لأن الجميع يعيش في ترف، ولهم سيارات فارهة وكميات هائلة من المشروبات. كما أن معظم القصص غير مهمّ. وهكذا لا يتوجب عليك التفكير للحظة: لأنهم يفكرون بالنيابة عنك. (الرسالة ٣١).*

تقوم هذه الاستنكارات كلها بالوظيفة نفسها، فتصنيفات من قبيل "نمطي" و"تجاري" لا تُستخدم بالمعنى الوصفي حسب، بل يتم شحنها بحمولة أخلاقية وعاطفية: فهي تعمل بمثابة تفسيرات للكراهية التي تشعر بها المرسلات إزاء دالاس. وتبدو هذه التفسيرات مُقنعة للغاية. لكنْ؛ قد يطيب لنا أن نسأل هل هي ملائمة، متوازنة، مثلما تبدو للوهلة الأولى؟



ليس هدفي - في هذا المقام - أن ألقي بظلال الشك على مصداقية الاهتمامات النسوية، ومناوأة الرأسمالية التي تتضمنها هذه الرسائل، إلا أن ما يمكن التساؤل عنه هو ما إذا كان من المنطقي - حقاً - أن نربط خبرة الاستياء - والتي لا تعدو غير ردّ فعل عاطفي، على مشاهدة دالاس - بالتقويم العقلاني لها، بوصفها نتاجاً ثقافياً، ربطاً مباشراً، فحتّى إن كان ثمّة مَن يرغب بمشاهدتها كثيراً، بمقدوره أن يدرك طابعها "التجاري" أو "النمطي". ولهذا فإن التمتع بدالاس لا يُعيق وجود حالة استنكار سياسي، أو أخلاقي، لسياقها الإنتاجي، أو محتواها الأيديولوجي. وتشير حقيقة أن اللواتي يكرهن المسلسل يُقمن مثل هذه الصلة، إلى أن توصيفات من قبيل "تجاري" و"نمطي" تمارس نوعاً من الجذب؛ لأن استخدامها يمنح كاتبة الرسالة شعوراً بالأمن، كما أن هذه التوصيفات تمكّن كاتبتها من إضفاء صفة المشروعية على كراهيتها، وتجعلها جديرة بالثقة، ومفهومة تماماً. ويبدو - أيضاً - أنها تمنح المرسلات قناعة بصواب آرائهنّ، كما تتيح لهنّ إظهار غضبهنّ بحرية.

وهكذا، تشكّل هذه التوصيفات عنصراً مركزياً في خطاب أيديولوجي، تتحدد فيه الدلالة الاجتماعية لأشكال الثقافة الشعبية، بطريقة خاصة جداً. وهذه هي - بالضبط - أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية. ولكي نفهم الثقة بالنفس التي شعرت بها كارهات دالاس، علينا أن نتقصّى هذه الأيديولوجيا بعمق أكبر.

أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

لا تحظى دالاس بعدد كبير من المشاهدين حسب، بل بنقاشات كثيرة أيضاً؛ فقد قيل الكثير، وكُتب الكثير عن البرنامج. وتقدم هذه الخطابات الشعبية عن دالاس إطار عمل، يمكن - من خلاله - تقديم إجابات عن



أسئلة من قبيل: ما الذي ينبغي أن أعتقده عن مسلسل تلفزيوني من هذا النوع؟ ما الحجج التي يمكن الإفادة منها، لجعل رأيي مقبولاً؟ كيف ينبغي أن يكون ردّ فعلي على الأشخاص الذين لا يشاطروني الرأي نفسه؟ ليست جميع الخطابات قادرة على صياغة إجابات مقبولة عن الأسئلة التي من هذا النوع؛ فبعض الخطابات أعلى شأناً من غيرها، وتبدو منطقية، أو مقنعة أكثر، وناجحة أكثر في تحديد الصورة الذهنية الاجتماعية لبرنامج تلفزيوني مثل دالاس.

تشهد الكثير من البلدان الأوربية اليوم نفوراً رسمياً من المسلسلات التلفزيونية الأمريكية؛ إذ يُنظَر إليها، بوصفها تهديداً لثقافة البلد القومية، وتقويضاً لقيم ثقافية رفيعة المستوى. وإزاء هذه الخلفية الأيديولوجية يبذل المفكرون المتخصصون (نقّاد تلفزيونيون،علماء اجتماع، سياسيون) جهوداً كبيرة لتقديم "نظرية" متساوقة وموسعة، عن المسلسلات التلفزيونية الأمريكية؛ وهي نظرية تقدم غطاءً علمياً لهذا النفور. وتأتي الصياغة التمثيلية والكاشفة لهذه النظرية من سوسيولوجيا الاتصالات الجماهيرية:

إن أهم ما تتسم بها المسلسلات التلفزيونية هو اعتماد مضمون الفلم، يعتمد قدرته التسويقية الاقتصادية. فعندما يكون الهدف هو سوق واسعة جداً، فإن هذا يعني ضرورة أن يتحول المضمون إلى موضوعات قابلة للاستهلاك عالمياً. وهذا ينطبق - بشكل خاص - على المسلسلات الأمريكية التي تأتي فيها الولايات المتحدة بصفة بضاعة "تجارية". ولهذا السبب، يكون الطابع التجاري الذي يسم المسلسلات التلفزيونية عائقاً في طريق تقديم مواقف اجتماعية وسياسية واقعية؛ لأنها قد تثير جدالات لدى مختلف الجماعات. وهكذا، تُضفى على الفلم صفة "الجاذبية العالمية" من خلال التعامل مع عناصر مألوفة و متمأسسة عموماً. وتتضمن العناصر



الضرورية للمسلسلات الناجحة: الحب الرومانسي، أنماط بسيطة من الخير والشر مع ما يرافقها من تشويق وتصعيد لحدث ثمّ الخاتمة المريحة. أما التحول إلى جوانب الوجود الإنساني المعتادة؛ فيعني أن شريحة واسعة جداً من الجمهور، تعترف بالمضمون، إلا أن هذا التحول يقدم صورة نمطية وخطاطية للواقع.

يقدم هذا الشرح - الذي يُعدّ وصفاً لمنهج عمل الصناعة التلفزيونية التجارية الأمريكية - رؤىً وافية حقاً، وإن كان المرء يتساءل عمّا إذا كانت ثمّة صلة مباشرة بين الظروف الاقتصادية التي على وفقها يتم إنتاج المسلسلات التلفزيونية، وبين بناها الجمالية والسردية. وغالباً ما تلقى مثل هذه الحتمية الاقتصادية الصارمة النقد في أوساط الدراسات الخاصة بوسائل الإعلام. ومع ذلك، هناك ميل إلى قبول جوهر هذه النظرية، بوصفه صحيحاً. إلا أن ما يعنينا هنا ليس صواب النظرية، أو كفايتها، بل الطريقة التي يتم من خلاها تقويم المسلسلات التلفزيونية الأمريكية. فالنظرية تحقق وظيفة أيديولوجية، إذا كانت تحقق وظيفة "عاطفية" في أذهان الناس، تخضع لها توكيدات هذه النظرية [1].

وهكذا فإن النظرية أعلاه (الخاصة بالمسلسلات التلفزيونية الأمريكية) تؤدي إلى رفض هذه المسلسلات، واستنكارها التامّ، من الناحية العاطفية؛ فقد أصبحت هذه المسلسلات "موضوعات رديئة". وهذه - إذاً - حدود ما يمكن لي تسميته بـ "**أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية**". وضمن هذه الأيديولوجيا، يطلق اسم "ثقافة جماهيرية رديئة" على بعض الأشكال الثقافية التي تُعدّ نتاجات وممارسات ثقافية شعبية جداً، تم إفراغها في قالب أمريكي. لذا؛ فإن "الثقافة الجماهيرية" مصطلح "سيئ الصيت"، يثير مضامين سلبية للغاية. وإزاء "الثقافة الجماهيرية الرديئة" يتم تقديم مصطلح "الثقافة الجيدة" ضمناً أو تصريحاً.



ومع ذلك، فإن الجاذبية العاطفية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لا تقتصر على نخبة من المفكرين المتخصصين؛ فمثلما لاحظنا، فإن المرسلات اللواتي كرهن دالاس كُنّ يحاولن الوصول إلى توصيفاتها بسهولة. ويبدو واضحاً أن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية تحتكر الحكم على ظاهرة مثل دالاس إلى الحد الذي تقدم فيه تصورات جاهزة، إن جاز لنا القول، تتضح بجلاء، ويمكن استعمالها من دون أدنى جهد أو تردد. كما تتسع هيمنة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؛ لتشمل حتّى الحس المشترك للتفكير اليومي: إذ يبدو لعامة الناس أنها تقدم إطار تأويل معقولاً، للحكم على أشكال ثقافية من قبيل دالاس.

ولهذا السبب، لا تقدم أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية تسمية "سلبية" للبرنامج حسب، بل ترد - أيضاً - بصفة قالب للطريقة التي يفسّر بها عدد كبير من كارهات دالاس استياءهنّ منه. وبإمكاننا توضيح الأمر، باختصار، بقولنا إن الاستدلال الذي توصلن إليه قد أُختزِل إلى ما يأتي: "دالاس مسلسل رديء، مثلما هو واضح؛ لأنها ثقافة جماهيرية، ولهذا السبب أكرهها". ولذلك تمارس أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية دوراً مريحاً ومطمئناً: فهي تجعل من البحث عن تفسيرات شخصية وأكثر تفصيلاً أمراً لا ضرورة له؛ لأنها تقدم أنموذجاً تفسيرياً مكتملاً، يبعث على الإقناع، ويبدو منطقياً، ويفيض بالمشروعية.

ومع ذلك، ليس ثمّة حاجة لأن تتطابق كراهية دالاس مع الإقرار بأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية. وقد تكون العناصر الأخرى مسؤولة عن حقيقة أن المرء لا ينجذب الى المسلسل التلفزيوني نفسه. فرسائل اللواتي يكرهنها تحددها خطاطات هذه الأيديولوجيا إلى الحد الذي تقدم لنا رؤية مبسطة عن الطريقة التي يشاهدن بها البرنامج، ونوع المعاني التي



ينسبنها له، و ... إلخ. ولهذا فإنه على الرغم مما تنطوي عليه آراؤهنّ من ثقة، نجد أن التساؤل عن الأسباب التي تدفع بعض المرسلات إلى عدم حبّ دالاس، يُعدّ أمراً محيراً أكثر من التساؤل عن الأسباب التي تدفع المعجبات إلى حبه.

موقف المشاهدة الساخرة

يبدو أن المرسلات اللواتي تبنّين أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية لم يعمدن كلهنّ إلى كراهية المسلسل، بل على العكس، ذكر بعض منهنّ - علناً - أنهنّ مولعات به، في الوقت الذي يوظّفن فيه المعايير والأحكام التي تقتضيها الأيديولوجيا . فكيف يمكن ذلك؟ يبدو الأمر منطوياً على تناقض إلى حد ما، إذا عددنا دالاس "موضوعاً رديئاً"، من ناحية، وخبرة تبعث مشاهدتها على الاستمتاع، من ناحية أخرى. إلا أن القراءة المتمعنة للرسائل ستكشف لنا أن هذا التناقض الواضح يتم حلّه - في النهاية - بصورة حاذقة. كيف ذاك؟ دعوني أقدم مثالاً.

> *دالاس ... يا إلهي، لا تحدّثوني عنها. أنا عالقة بشباكها! قد لا تصدّقون عدد الأشخاص الذين يقولون لي"أوه، اعتقدت أنك مناوئة للرأسمالية؟". أنا كذلك فعلاً، لكن دالاس موضوع مبالَغ فيه إلى حد كبير، ولا علاقة له بالرأسماليين على الإطلاق، بل إن تقديم مثل هذا الهراء هو براعة فنية مطلقة. (الرسالة ٢٥).*

تبدو واضحة الكيفية التي تحل بها هذه المرسلة التناقض بين مغزى أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وخبرة الاستمتاع بدالاس: بالازدراء والسخرية. ويظهر أن إحدى مجموعات المرسلات تجعل من دالاس موضوع تهكّم، من خلال تبنّي موقف ساخر عند مشاهدتها، وهو الموقف الذي يشرن إليه



برسائلهنّ بالتفصيل، وبشيء من الاستمتاع الواضح. وثمّة عنصر مهم في موقف المشاهدة الساخرة، وهو الإدلاء بتعليق. فالتعليق - مثلما يقول ميشيل فوكو - خطاب من نوع ما، يهدف إلى الهيمنة على الموضوع؛ فبتقديم تعليق على شيء ما، يؤكد المرء علاقة فوقية، بذلك الموضوع. ولهذا فإن دالاس - أيضاً - "خاضعة لهيمنة" التعليق الساخر الذي تطلقه المشاهدات، عَرَضاً.

إن موقف المشاهَدة الساخرة يحقق تسوية ممكنة بين قواعد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية: ("لابد أن أجد دالاس رديئة")، وخبرة الاستمتاع: (أجدُ دالاس مُسلية؛ لأنها رديئة جداً"). ويمكن توضيح الأمر من الرسائل الآتية:

> *مشاعري فوقية جداً، في أغلب الأحيان، وهي على شاكلة:"يا لهم من زمرة أغبياء". وبإمكاني الضحك على ذلك. كما أني غالباً ما أجد المسلسِل مُغالياً في الأمور العاطفية، لكن ثمّة أمراً لصالحه: إنه لا يصيبك بالضجر مطلقاً. (الرسالة ٢٩).*

ربمّا تلاحظين أنني أشاهد المسلسل كثيراً، (وربمّا تجدين هذا الأمر ينم عن غرابة)، كما أجده مسلياً بصورة خاصة؛ لأنه شنيع جداً (إن عرفتِ ما أعنيه بذلك). (الرسالة ٣٦).

من خلال الإدلاء بتعليق ساخر، يتم خلق مسافة عن الواقع المُمَثّل في دالاس. وهكذا، بإمكان مَن يُقرّ بمعايير الثقافة الجماهيرية أن يحب دالاس. وهكذا تأتي السخرية؛ لتتخذ مسارها، وليتحوّل موقف المشاهدة هذا إلى شرط ضروري لخبرة الاستمتاع بالدرجة الأساس، فيتلاشى الصراع بين معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وحُب دالاس: إذ إن السخرية؛ أي خلق مسافة بين المرء ودالاس، بوصفها "موضوعاً رديئاً"، هي الطريقة التي - من خلالها - يحب المرء دالاس. وهذه هي الحال - مثلاً - مع



مشاهدات دالاس "المتحمّسات" اللواتي ذكرتُ رسائلهنّ آنفاً. إلا أن موقف المشاهَدة، لدى المرسلة الآتية، محدّد أيضاً - وإلى درجة كبيرة - بالقدرة التطهيرية للتعليق الساخر:

> *لماذا يشاهد المرء دالاس؟ وفي حالتي أنا، لماذا ترغب امرأة مهتمة بالنسوية، ذكية وجادة بمشاهدة دالاس؟ فأنا أمضي ٩٠ ٪ من الوقت المخصص للقراءة في كُتُب تُعنى بالنسوية، لكني عندما أشاهد دالاس مع صديقتي وتنزل باميلا[٢] Pamella من السلالم مرتدية فستاناً عاري الصدر، نصرخ - عند ذاك - بعنف: فقط انظري إلى تلك البغي، والطريقة التي تختال فيها، لابد أن نُطلق عليها اسم المختالة Prancella[٣]. أما بوبي Bobby[٤] ؛ فهو رجل محترم، يشبه أخي الكبير، وجوك Jock يشبه والدي، ولهذا أمقتهما بشدة. ومن الممكن أن أتحمل سو إيليين Sue Ellen[٥] ، وإن كانت عصابية، في حين يضحك جي. آر J. R[٦] مثل ويغل Weigel (سياسي هولندي من حزب اليمين) ما يجعلني أستشيط غيظاً. أما لوسي Lucy[٧] ؛ فهي جميلة، بشكل مغالى فيه، إلى حد يصعب فيه التصديق أنها حقيقية، كما أني لا أجد مس إيلي Ellie[٨] رائعة منذ أجرتْ عملية لصدرها. أنا أرغب بمتابعة المسلسل؛ لأني أجده نوعاً من العلاج النفسي الجماعي، وغالباً ما يكون مع الأصدقاء.*

إن موقف المشاهَدة الساخرة يجعل هذه المرسلة في موضع، يؤهلها للحصول على الأفضل؛ أي لتكون فوق الموقف. وهكذا، فهي بوصفها "امرأة مهتمة بالنسوية، ذكية وجادة" تستطيع السماح لنفسها أن تعيش خبرة الاستمتاع بدالاس، بل هي - في الحقيقة - تقول: "دالاس ثقافة



جماهيرية، من دون شك، وهي رديئة، ولهذا السبب بإمكاني حقاً التمتع بمشاهدتها، والسخرية منها؛ لأني على دراية تامة بهذا الأمر".

ومثلما كان عليه الحال مع المرسلات اللواتي كرهن دالاس، فإن المعجبات الساخرات يرين أن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أصبحت حسّاً مشتركاً؛ فهن يدركن - تماماً - أن دالاس "ثقافة جماهيرية رديئة". إلا أن سلاح السخرية يجعل من غير الضروري كبت الشعور بالاستمتاع الذي قد تثيره مشاهدة دالاس؛ وبذا فإن السخرية تمكّنهنّ من التمتع بالمسلسل من دون أن يعانين من وخز الضمير. وبذلك يتم دمج المعايير الرافضة - التي تنطوي عليها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - مع موقف المشاهدة الساخرة.

لقد لاحظنا - آنفاً - أن اللواتي يكرهن دالاس لديهن شيء من الصعوبة في إيضاح أسباب كراهيتهنّ: إذ بمقدورهنّ - دوماً - الاعتماد على الأحكام السريعة التي توفّرها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية. ومع ذلك، تُعدّ المعجبات الساخرات في وضع أقوى، إلى حد ما. فبينما يؤدي حُبّ دالاس - بطريقة ساخرة - إلى إثارة مشاعر المرح والبهجة - مثلما لاحظنا - تكون كراهية هذا المسلسل مصحوبة بمشاعر الغضب والانزعاج، وهي ليست بالمشاعر المحمودة. وبذا؛ تواجه كارهات دالاس خطورة التعرض إلى صراع المشاعر، إذا كنّ غير قادرات على تفادي إغراء المسلسل، على الرغم من ذلك. وهذا يعني أن الاستمرار بمشاهدته قد يؤدي إلى تقلبات تراجيدية - كوميدية، وهذا ما تفصح عنه المرسلة الآتية:

> *عندما بدأ المسلسل، كرهتُه بشدة، وقد شرعتُ بمشاهدته لأني أمضيت وقتاً طويلاً في منزل إحدى العائلات التي كان رب الأسرة فيها أميركياً، وكان المسلسل يذكره بوطنه كثيراً.*



ولهذا شاهدتُ حلقات قليلة لأني كنت مُجبرة على ذلك بطريقة ما، وهذا يبدو لي السبب الوحيد الذي دفعني لمشاهدته. ولم أكن أرغب سوى بمعرفة كيفية إنتاجه.

والحقيقة هي أنه في كل مرة تتداخل فيها الكوارث، أكون أنا جالسة قُبالة التلفزيون حريصة على أن لا تفوتني حلقة واحدة مطلقاً. ولحسن الحظ، يُعرَض المسلسل في وقت متأخر من المساء، مما يتيح ممارسة بعض الرياضة، أو إنجاز عملٍ ما قبله. ولا بد لي من أن أضيف أنه في كل حلقة، تحدث أمور كثيرة، تثير انزعاجي حقاً. (الرسالة ٣٨).

وهكذا نجد أن كراهية دالاس خبرة، لا تخلو من التناقضات!

حُب دالاس

لكنْ: ماذا عن اللواتي يحببن دالاس "حقاً" ؟ كيف يرتبطن بأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؟

إن الأيديولوجيات لا تنظم الأفكار والصور التي يكونها الناس عن الواقع حسب، بل تمكّنهم - أيضاً - من تشكيل صورة عن ذواتهم، وبذا؛ تجعلهم يحتلون موقعاً في العالم. ويكتسب الناس - من خلال الأيديولوجيات - هوية خاصة، ويصبحون ذواتاً، تحمل قناعاتها، ولها إرادتها الخاصة وتفضيلاتها. ولهذا فان الفرد الذي يعيش في أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية قد ينسب لنفسه صفة من قبيل: "صاحب ذوق" أو "خبير ثقافي" أو "شخص لا تُغريه الحيل الرخيصة التي تمارسها صناعة الثقافة الجماهيرية". وفضلاً عن صورة المرء لذاته، تقدم الأيديولوجيا - أيضاً - صورة عن الآخرين؛ إذ لا تتجلى هوية الفرد بهذه الطريقة حسب، بل تؤدي الأيديولوجيا - أيضاً



- إلى تحديد هوية الآخرين. ولهذا تضع أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية حداً فاصلاً بين "صاحب الذوق" أو "الخبير الثقافي" أو...إلخ، وبين أولئك الذين لا يحملون - بحسب هذه الإيدلويوجيا - مثل هذه الصفات.

وتحاول إحدى كارهات دالاس أن تنأى بنفسها عن أولئك الذين يحبون دالاس:

> *لا أفهم لماذا يشاهده الكثير من الناس، ما دام أن هناك الكثير من الناس الذين يجدون أان إضاعة أسبوع واحد [من دون رؤية المسلسل] هي قضية خطيرة. كما أنك تلاحظين ذلك في المدرسة حينما تأتين صباح الأربعاء؛ لتُفاجئي بالسؤال: "هل شاهدتِ دالاس؟ أليست خُرافية [غير قابلة للتصديق]؟" ثمّ تسمعينهم يقولون لك إن أعينهم كانت تغرورق بالدموع عندما يحدث شيء لشخص في المسلسل، وأنا لا أفهم ذلك بالضبط. وفي البيت أيضاً، يُدار التلفزيون على المسلسل، لذا؛ غالباً ما أتوجّه حينها إلى سريري. (الرسالة ٣٢).*

تحدد هذه الرسالة هوية الآخرين؛ أي الذين يحبون دالاس، بطريقة سلبية، وبدرجة معينة من الثقة: أن محبي دالاس أغبياء - بوضوح كافٍ - في عين كاتبة هذه الرسالة! ولهذا السبب لا تقدم أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية صورة متزلفة لمَن لا يحبّ دالاس، بل تقدمهم بوصفهم نقيضاً لـ-"أصحاب الذوق" أو "الخبراء الثقافيين" أو "الذين لا تغريهم الحيل الرخيصة التي تمارسها صناعة الثقافة التجارية". فما هو رد فعل محبي دالاس على ذلك؟ هل يعلمون بوجود هذه الصورة السلبية عنهم؟ وهل يثير الأمر لديهم القلق أصلاً؟



في الإعلان الصغير الذي ردّت عليه هذه المرسلة، أدخلتُ أنا العبارة الآتية: "أحب مشاهدة المسلسل التلفزيوني "دالاس"، لكنْ؛ كثيراً ما تنتابني ردود أفعال غريبة عليه". ويبدو لي أن عبارة "ردود أفعال غريبة" هي عبارة مبهمة، في أقل تقدير: فسياق الإعلان لا يوحي بوجود طريقة لمعرفة ما أعنيه. ومع ذلك، خاض الكثير من محبي دالاس في هذه الفقرة، وبكل وضوح، مثلما ظهر في رسائلهم؛ فعبارة "ردود أفعال غريبة" تبدو كافية لإطلاق "صرخة اندهاش!" لدى بعض المعجبات.

> *أنا أعاني من المشكلة نفسها التي تعانين منها أنتِ! فعندما أكون بين زملائي الطلبة (في قسم العلوم السياسية)، وأقول إنني أبذل قصارى جهدي؛ لأتمكن من مشاهدة دالاس مساءات الثلاثاء، ينظر الجميع إليّ بتشكّك. (الرسالة ١٩).*

> *أنا - أيضاً - أنزعج دائماً حينما يكون رد فعل الآخرين عليّ "غريباً" عندما أقول إني أحب مشاهدة دالاس. أنا أظن أن كل مَن عرفته يشاهد المسلسل، إلا أن بعض أصدقائي يتحاشى هذا المسلسل، بل حتّى يحذّرون من تأثيراته الخطيرة على مشاهدي التلفزيون. أنا حقاً لا أعرف كيف ينبغي لي أن أنظر في هذا الأمر. (الرسالة ٢٢).*

إن هذه المقتطفات تدفع المرء إلى الشك في أن قواعد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية وأحكامها معروفة لدى المعجبات بدالاس، والأهم من ذلك، يبدو أنهنّ يستجبن لهذه الأيديولوجيا غير أنهنّ يملن إلى القيام بذلك، بطريقة مختلفة تماماً عن ما تقوم به كارهات دالاس، أو محبّاتها الساخرات. فحُب دالاس "حقاً" (من دون سخرية) لهو أمر ينطوي على موقف "متكلّف" من معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، وهذه العلاقة المتكلفة هي - بالضبط - ما ينبغي على المعجبات محاولة حلّها.



ومقارنة بالكارهات أو المحّبات الساخرات اللواتي - مثلما لاحظنا - يُعبّرن عن موقفهنّ من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، بطريقة موحّدة، وغير متضاربة، إلى حد ما، تستعمل المعجبات "الحقيقيات" استراتيجيات متباينة للتعامل مع معاييرها. وتتمثل إحدى استراتيجياتهن بتبنّي أحكام أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، وتحييدها:

> *أردتُ - فقط - أن أرد على إعلانك عن دالاس. أنا شخصياً أتمتع بمشاهدة دالاس، والدموع تنحدر من عينيّ عندما يحدث شيء مأساوي في المسلسل (ويحدث ذلك في كل حلقة تقريباً). ويكون رد فعل الآخرين، ضمن مجموعتي أيضاً، رافضاً لها؛ لأنهم يجدونها برنامجاً تجارياً نمطياً دون مستواهم. أنا أرى أن بمقدورك الاسترخاء أفضل مع برنامج من هذا النوع، وإن تحتّمَ عليك البقاء يقظة إزاء نوع التأثير الذي يمكن أن يمارسه مثل هذا البرنامج عليك؛ فهو مؤكد للدور، مؤكد للطبقة، ...إلخ. كما أنه مفيد - أيضاً - إذا فكرت بنوع العواطف الرخيصة التي تصلك حقاً. (الرسالة ١٤).*

ثمّة تغيّر كامل ومفاجئ في الاتجاه الذي تسلكه هذه المرسلة؛ فبدلاً من توضيح أسباب حبها الشديد لدالاس (وهو السؤال الذي وضعتُه في إعلاني) نراها تحدد نفسها، من خلال ترديد الاستنتاج المستمد من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية جواباً عن "ردود الأفعال الرافضة" التي صدرت عن محيطها. وهي لا تتبنّى موقفاً مستقلاً من هذه الأيديولوجيا، بل تتبنّى أهدافها. لكنْ: مَنْ تخاطب بهذه الأهداف؟ نفسها؟ أنا (فهي تعرف من إعلاني أني أحب مشاهدة دالاس)؟ كل المعجبين بدالاس؟ يبدو الأمر، كما لو كانت تريد الدفاع عن حقيقة أنها تستمتع بدالاس، من



خلال إظهار أنها مدركة "لمخاطرها وحيلها: "أي مدركة أن دالاس" ثقافة جماهيرية رديئة".

إلا أن من الممكن تبنّي استراتيجية وقائية، من خلال تحدي أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية حقاً.

> *أنا أرد على إعلانك؛ لأني أرغب بالحديث عن دالاس. كما لاحظت أنك تتلقين ردود أفعال طريفة عندما تحبين مشاهدة دالاس (وأنا أحب مشاهدتها)؛ فكثير من الناس يجدونها بلا قيمة، أو خلواً من الجوهر. لكنني أعتقد أنها تنطوي على جوهر، حقاً، وما عليك سوى التفكير بالقول المأثور: "السعادة لا تُشترى بالمال"، وهو القول الذي يمكن تقفيه في دالاس، قطعاً. (الرسالة ١٢).*

إلا أن ما قيل هنا ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية يبقى محصوراً ضمن توصيفات الأيديولوجيا. فإزاء الرأي القائل أن دالاس "بلا جوهر" (= رديئة) هناك رأي بديل، يقول إنها "تنطوي على جوهر من دون شك" (= جيدة). لذا؛ فهذه المرسلة "تتفاوض" إن جاز لنا التعبير، ضمن حدود الفضاء الخطابي الذي توجده أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، وهي لا تضع نفسها خارجه. كما أنها لا تتكلم من موقع أيديولوجي معارض.

لكنْ؛ لِمَ تشعر محبّات دالاس بالحاجة إلى الدفاع عن أنفسهنّ من أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؟ يبدو أنهنّ يشعرن أنهنّ واقعات تحت طائلة الهجوم. ويتضح أنهنّ لا يستطعن الالتفاف على معاييرها وأحكامها، بل لا بد من الوقوف إزاءها؛ ليكون بمقدورهنّ حب دالاس، لا التنصل من متعتها. لكنْ؛ ليس من اللطف الدخول في مناورة، تؤهّل للوقوف في موقف دفاعي: لأن ذلك يظهر الضعف؛ إذ إن الدفاع عن النفس يكون مصحوباً دائماً بالشعور بعدم الراحة.



> *أنت مُحقة بقولك إنكِ غالباً ما تتلقين ردود أفعال غريبة، منها مثلاً: "إذنْ؛ أنتِ تحبين مشاهدة التسلية الجماهيرية الرخيصة، أليس كذلك؟". نعم، أنا أشاهدها، ولستُ خجلة منها، لكني أحاول الدفاع عن أسبابي بضراوة. (الرسالة ٧).*

"بضراوة"... إن الشدة المكبوتة التي يفصح عنه هذا التعبير تكشف عن الرغبة العارمة التي تعتمل في صدر كاتبة هذه الرسالة لتبرير نفسها، على الرغم من قناعتها بأنها "ليست خجلة من المسلسل".

وأخيراً، ثمّة آلية دفاعية أخرى ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، والغريب أن هذه الاستراتيجية هي السخرية. لكن السخرية - في هذه الحال - لا تلتحم بخبرة مُشاهَدة دالاس، من دون أن تثير إشكاليات، مثلما هي الحال مع المعجبات الساخرات اللواتي واجهناهنّ آنفاً. بل على العكس، تُعدّ السخرية - هنا - تعبيراً عن خبرة مُشاهَدة متضاربة. وقد أوضحت إحدى المرسلات هذا الصراع السايكولوجي حينما ذكرت أن هناك خليطاً غير مريح من حب دالاس "حقاً" وموقف المشاهدة الساخرة:

> *أنا مثلك بالضبط، كثيراً ما ألقى ردود أفعال عندما أقول إن دالاس برنامجي التلفزيوني المفضل؛ فأنا أندمج - بشدة - مع ما يحدث في التلفزيون. وأنا أجد معظم شخصيات المسلسل فظيعة، باستثناء مس إيلي. ولعل أسوأ ما أجده هو الطريقة التي يُعامل بها أحدهم الآخر، كما أني أجدهم قبيحين تماماً؛ لأن جوك لا يملك رأساً جميلاً، وباميلا تحاول التظاهر بالذكاء، وأنا أجد ذلك "مبتذلاً"؛ لا أستطيع تحمّل فكرة أن كل شخص في المسلسل يجدها مثيرة، وهي تتشبه بدولي بارتون Dolly Parton[٩] بنهديها هذين. إنهم -*



بصراحة شديدة - مجموعة بائسة من الأغنياء المتعفّنين الذين يحاولون الظهور بمظهر الكمال، لكنْ:(لحسن الحظ) لا يتمتع أي منهم بالكمال(فحتّى مس إيلي تعاني من سرطان الثدي، ورجل الكاوبوي راي Ray[10] الذي يحظى بإعجابي، دائماً ما يُوقع نفسه في المتاعب. (الرسالة ٢٢).

تبدو شاسعة المسافة التي تفصل شخصيات دالاس عند كاتبة هذه الرسالة - وذلك يشهد على حكمها الماحق الذي تقوله عنهم بسخرية. ومع ذلك، يبدو سردها مشحوناً بنوع من الحميمية التي تُفصح عن انغمار كبير بالمسلسل ("أندمج بشدة")، و("لا أستطيع تحمل ذلك")، و("الذي يحظى إعجابي"). يبدو من الصعب التوفيق بين السخرية المنفصل، من ناحية، والمشاركة الحميمية، من ناحية أخرى. ولهذا يبدو من رسالتها أن السخرية صاحبة اليد العليا حينما تكون مشاهدة دالاس مناسبة اجتماعية:

لاحظتُ أني استعمل دالاس كذريعة للتفكير بما أجده جيداً ورديئاً في علاقاتي بالآخرين. وأنا ألاحظ ذلك على وجه الخصوص حينما "أشاهد المسلسل مع مجموعة من الناس"؛ لأننا في هذه الحالة لا نستطيع الإبقاء على أفواهنا مغلقة، بل نصيح [بعبارات من قبيل]: مخز! سافل! عاهرة! (عفواً، لكن عواطفنا تستعر حقاً!). كما نحاول - أيضاً - تكوين فكرة عما يقوم به آل ايونغ The Ewings[11]؛ فقد تعرضت مس إيلين إلى كآبة ما بعد الولادة، وهذا يفسّر سبب عدائها لطفلها، وباميلا لطيفة جداً، وتعاني من غيرة سوإيلين. أما جي. آر؛ فهو قطٌ كبير مخيف، ويمكن لك أن ترى ذلك من ضحكته الصغيرة المتشكّكة. (الرسالة ٢٢).



يتم تقديم التعليقات الساخرة هنا، بوصفها ممارسة اجتماعية. ويؤكد ذلك التحول المفاجئ من استخدام الضمير "أنا" إلى الضمير "نحن"، في هذا المقطع من الرسالة. وربّما يكون من الصواب القول إن الحاجة إلى تأكيد موقف المشاهدة الساخرة؛ حيث تنخلق - نتيجة ذلك - مسافة، تفصل عن دالاس، تُثار لدى هذه المرسلة، من خلال السيطرة الاجتماعية المنبعثة من مناخ أيديولوجي، يكون فيه حُب البرنامج أمر محرّم [تابو] تقريباً. عموماً، نجد الحميمية تعود - مرة أخرى - حالما تبدأ المرسلة حديثها بصيغة الضمير "أنا"؛ لتختفي السخرية - عندئذ - في خلفية الرسالة:

> *كلهم أغبياء بعض الشيء - من دون أدنى شك - كما أنهم مغالون في عواطفهم، ومُتصنّعون وأميركان تماماً (مهووسون بالمال والمظاهر والعلاقات، على صعيد العائلة، والدولة ككل و ... إلخ). أنا عارفة بذلك تماماً. ومع ذلك، يحظى آل ايونغ بأكثر مما أحصل عليه أنا. ويبدو أن لديهم حياة عاطفية أكثر ثراءً؛ فالجميع يعرفهم في دالاس. وهم يقعون في دائرة المتاعب أحياناً، مع أن لديهم منزلاً جميلاً، وكل ما يتمنون الحصول عليه. أنا أجد متعة في مشاهدة ذلك، كما أدرك غاياتهم وتصوراتهم للجمال. لذا؛ ترينني أنظر إلى الكيفية التي يصفّفون بها شعرهم، كما تأسرني حواراتهم المتميزة. فلماذا لا أستطيع - أبداً - التفكير بما يمكن أن أقوله في أزمة ما؟ (الرسالة ٢٣).*

إن الحب الحقيقي والسخرية كليهما يحدد الطريقة التي ترتبط بها هذه المرسلة بدالاس؛ فمن الواضح صعوبة التوفيق بين الاثنين؛ لأن الحب الحقيقي يتضمن تماهياً، في حين أن السخرية تخلق مسافة. ويبدو أن



هذا الموقف المتناقض من دالاس نابع من حقيقة أن المرسلة تتوقع صحة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية (ضمن السياق الاجتماعي، على الأقل). وهي - من ناحية أخرى - "تحب" دالاس حقاً - وهذا ضد قواعد هذه الأيديولوجيا - ولهذا تكمن السخرية هنا عند "السطح الاجتماعي"؛ لأنها تعمل بمثابة ستار شفاف للحب "الحقيقي"، على العكس من المعجبات الساخرات اللواتي يجدن السخرية منسوجة مع الطريقة التي يستمتعن بها بدالاس. وهذا يعني - بعبارة أخري - أن السخرية تشكّل - هنا - آلية دفاعية، تحاول هذه المرسلة - من خلالها - تحقيق المعايير الاجتماعية التي تحددها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، في حين أنها [أي المرسلة] تحب المسلسل سراً، "حقاً".

بإمكاننا التوصل إلى استنتاجين من هذه الأمثلة.

أولاً: يبدو أن المعجبات وضعن نصب أعينهنّ أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؛ فقد احتككن بها، ولم يكن بمقدورهنّ تجنّبها، فمعاييرها وتوصيفاتها تمارس عليهنّ ضغطاً، يدفع بهنّ للشعور بضرورة الدفاع عن أنفسهنّ منها.

ثانياً: ظهر من رسائلهنّ أنهنّ يستعملن أنواعاً كثيرة من الاستراتيجيات الدفاعية؛ فإحداهن تحاول - ببساطة - تذويت أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، وتحاول الأخرى التفاوض ضمن إطارها الخطابي، في حين تستعمل أخرى السخرية السطحية. ولهذا، ربّما يظهر أنه ليس ثمّة استراتيجية واضحة، تستطيع المعجبات بدالاس استعمالها، وأنه ليس ثمّة بديل أيديولوجي ممكن توظيفه ضد أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - على الأقل؛ ليس ثمّة بديل موازٍ لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، بالإقناع والاتساق. ولهذا السبب، تلجأ المرسلات إلى مختلف الاستراتيجيات الخطابية، ولا



يتميز أي منها بالنجاح والتنظيم الذي تحققه خطابات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية. ولهذا السبب، فإن تشرذم هذه الاستراتيجيات يجعلها عُرضة للتناقضات - أي باختصار، لا يبدو أن بمقدور تلك المعجبات تبني موقفاً أيديولوجياً مؤثراً، أو هوية، يستطعن - من خلاها - التفوه بأقوال إيجابية، وبمعزل عن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية: "أنا أحب دالاس بسبب ...".

إلا أن هذا الموقف الضعيف الذي صارت فيه المعجبات، وهذا الافتقار إلى أساس أيديولوجي إيجابي، يُشرْعِن حُبهنّ لدالاس، له تبعات كثيرة. فبينما تستطيع كارهات المسلسل وصف خصومهنّ بصفات من قبيل "برابرة الثقافة"، أو "عديمو الذوق"، أو "أناس يقبلون تضليل حيل صناعة الثقافة التجارية" (وبذا يُصرِّحنَ أنهنّ لسنَ كذلك)، نجد أن المعجبات لا يتاح لهن مثل هذه الصفات؛ فهن لسنَ في موقع لصد الهجوم، من خلال تكوين صورة سلبية عن اللواتي يكرهن دالاس؛ فهن لا يستطعن سوى مقاومة الهويات التي ينسبها الآخرون لهن.

ومثلما تقول إحدى المرسلات: "أنا شخصياً أجد الأمر فظيعاً حينما أسمع الناس يقولون إنهم لا يحبون دالاس" (الرسالة ٢). وطالما أن عبارة: "**أجد الأمر فظيعاً**" ليست سوى كلمة دفاع؛ إذ لم يحدث لها أي شيء آخر - مثلما هو واضح - ألا يُعدُّ ذلك شكلاً من أشكال الاستسلام؟!

أيديولوجيا الشعبوية Populism

من الخطأ التظاهر بأن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية تمارس سلطات دكتاتورية؛ فخطابات هذه الأيديولوجيا تتميز بأهميتها الفائقة؛ لأنها ترد كأنماط تنظيم مشروعة ثقافياً للطريقة التي يتم بها بناء معنى "دالاس"، أما الخطابات البديلة؛ فهي موجودة، على نحو تقدم فيه نقاط تماهٍ بديلة لمحبي دالاس.



لم تنزعج جميع المرسلات، اللواتي أحببن دالاس، من الأحكام الآسرة التي ولدتها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؛ فقد بدا أن بعضاً منهنّ تجاهلن عبارة "**ردود أفعال غريبة**" المذكورة في نص الإعلان، وربمّا يكون سبب ذلك أنهنّ لم يعرفن ما المقصود بهذه العبارة، مثلما تشير هذه المرسلة:

للآن لم أسمع بردود أفعال غريبة، كتلك التي ذكرتها في إعلانك؛ فالذين لم يشاهدوا المسلسل لا يملكون رأياً عنه، والذين شاهدوه يجدونه لطيفاً" (الرسالة ٢٠).

من الواضح أن هذه المرسلة تعيش في وسط ثقافي، لا تمارس فيه أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية سوى تأثير قليل على الطريقة التي يحكم بها الناس على أنماط الاستهلاك الثقافي. وبذا؛ يكون حبُ دالاس وكرهها، ضمن هذا السياق، موقفين متجردين - تماماً - عن الاقترانات التي تثيرها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية. أما بالنسبة للمرسلة الآتية - التي يتضح أنها لا تملك فكرة عن الضغط الذي تمارسه أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية على الكثير من محبي دالاس؛ إذ تذكر قائلة: "يساورني الفضول عما تعنيه بقولك "ردود أفعال غريبة". فهي تجد أن حُب دالاس أمر يبعث على البهجة والسرور؛ لأنها غير محاطة - كما يبدو - بالمحرّمات التي خلقتها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية.

وهناك عدد قليل من المرسلات اللواتي بدا أنهنّ خاضعات لمناخ التابو، لكنهنّ ينتهجن منه موقفاً، يعتمد تفريغ معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية من محتواها. وما كان ذلك ليتحقق إلا بعدم فسح المجال لها بإزعاجهنّ: "حينما أقول إني أحب مشاهدة دالاس، أنا - أيضاً - كثيراً ما تنتابني - عندئذ - ردود أفعال غريبة، لكني - أيضاً - أحب تناول أطعمة في مطاعم ماكدونالدز، وأحبّ الشعر كثيراً؛ إني أحب أشياء تحظى برد



فعل غريب" (الرسالة ٢٤). إن هذه المرسلة تغازل - إلى حد ما - حبها لل- "الثقافة الجماهيرية" (ماكدونالدز)، ولهذا السبب، يبدو دفاعها إزاء "ردود الأفعال الغريبة" لا ضرورة له.

وتحاول مرسلات أخريات تقويض أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، ليس من خلال مقاومة الهوية السلبية المفروضة عليهنّ حسب، بل - أيضاً - من خلال سعيهنّ وراء وضع مَن يكره دالاس في موضع سلبي. وهنّ يفعلن ذلك بفظاظة أحياناً، كأن تكون من خلال قلب الموائد بوجه مَن يتظاهر بالاشمئزاز من المسلسل: "لقد لاحظتُ في الوسط الذي يضم الأشخاص الذين ألتقيهم أن بعضاً منهم لا يعترف - علناً - بعدم حبه لمشاهدة دالاس، أما أنا؛ فأحب مشاهدة المسلسل، بكل تأكيد. فالناس يجدون هذا المسلسل عملية جراحية.. تُرى هل يرغب هؤلاء بتذوّق طعم الجراحة، ها؟". (الرسالة ٦).

وثمّة عاشقة أخرى لدالاس تتمادى في الأمر، إلى أكثر من ذلك؛ إذ تكتب في رسالتها أنها تحاول الإشارة إلى الأصل الاجتماعي لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؛ لكي تعلن عن مقاومتها لها:

> *تنتابني في المدرسة - حينما أُسأل عن رأيي - ردود الأفعال نفسها التي تنتابكِ. ألا يُحتمل أن يكون للأمر صلة بحقيقة كوني في مدرسة صارمة، وامتحاناتي النهائية على الأبواب؟ أظن الجواب "نعم"؛ إذ "لابُد لكِ من" اتّباع مجرى البرامج الراهنة، والأفلام "الجيدة"، لكنْ؛ مَنْ يقرر لي ما أجده أنا جيداً؟ إنه أنا، بالتأكيد. (الرسالة ٥).*

إن استخدام هذه المرسلة لعبارة "إنه أنا، بالتأكيد" يكشف عن درجة معينة من المشاكسة في مقاومتها لمعايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية



وآرائها. فهي تثير - هنا - شيئاً أشبه بـ-"حق المرء بتقرير المصير"، وتُبدي نفوراً معيناً من المعايير الجمالية المحددة من فوق. ولهذا تجدها تتحدث من موقع أيديولوجي، يمكن تلخيصه - ببساطة - بالمقولة الشهيرة: "لا معيار للذوق".

هذا هو جوهر ما نطلق عليه اسم "أيديولوجيا الشعبوية"؛ وهي أيديولوجيا معاكسة تماماً لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية: فهي تتوصل إلى معاييرها وأحكامها، بطريقة مغايرة تماماً. لكنْ؛ من الممكن أن تتحد الأيديولوجيتان في شخص واحد. ولهذا تشخص إحدى المعجبات الساخرات "دالاس" بأنها "مسلسل رخيص إلى حد شنيع" (وهذه مقولة تتلاءم والذخيرة الخطابية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية)، بينما تصدر أحكامها - في الوقت ذاته -على مَن يكره دالاس، من منظور شعبوي populist: "أجد الذين لهم ردود أفعال غريبة على المسلسل أناساً جديرين بالسخرية حقاً؛ فهم غير قادرين على القيام بأي شيء، يخص ذوق المرء. لكنهم - مع ذلك - قد يجدون أموراً ما مبهجة، في حين لا تستطيع أنت تحمّل رؤيتها، أو الاستماع إليها" (الرسالة ٣٦).

إن ما تقوله هذه المرسلة يفصح - بما لا يقبل الشك - عن الكيفية التي تعمل بها الأيديولوجيا الشعبية التي تبدو - أولاً وقبل كل شيء - بصفة أيديولوجيا مضادة؛ لأنها تزوّد الذات بموقف، من خلاله، تصبح أية محاولة لتمرير الأحكام عن تفضيلات الناس الجمالية أمراً لابد منه، كما أنها مرفوضة؛ لأنهنّ يرينها هجوماً غير مسوّغ على الحرية. ولهذا السبب تفترض الأيديولوجيا الشعبوية هوية، تتسم بميلها إلى الاستقلالية الكلّيّة: "لكنْ؛ ثمّة أمراً آخر، أرغب بتوضيحه؛ أرجو أن لا تفسحي المجال أمام الآخرين؛ ليمرروا عليك أفكارهم الغريبة". (الرسالة ٣٦).



إذا نظرنا للأمر من هذه الزاوية، سنجد أن الموقف الشعبوي ينطوي - بالتأكيد - على جاذبية لمَن يحب دالاس؛ لأنه يقدم هوية، يمكن توظيفها بقوة ضد شفرات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية. لماذا - إذنْ - لا نستطيع تقصّي آثار بسيطة لهذا الموقف في الرسائل التي كتبتها المعجبات؟

يكمن أحد التفسيرات في الاختلاف في طريقة عمل كلتي الأيديولوجيتين؛ فالأيديولوجيا الشعبوية تستمد جاذبيتها من طابعها المباشر في المخاطبة ... من قدرتها على توليد اليقين الفوري وضمانه. وتتميز خطاباتها بأنها لا فكرية، ولا تتضمن - أساساً - أي شيء أكثر من شعارات قصيرة، من قبيل "لا معيار للذوق". ولهذا السبب، تعمل الأيديولوجيا الشعبوية عند المستوى التطبيقي، بالدرجة الأساس؛ فهي تقوم على أفكار معقولة، يفترض وجودها، بصورة "عفوية" ولا واعية - إلى حد ما - في حياة الناس اليومية. أما أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؛ فهي - من ناحية أخرى - ذات طابع نظري غالباً؛ فخطاباتها فيها درجة عالية من الاتساق والعقلانية، وتتخذ شكل النظريات الموسعة، إلى حد ما. ولهذا السبب تُعدّ أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أيديولوجيا فكرية؛ لأنها تحاول كسب جمهورها، بإقناعهم بأن "الثقافة الجماهيرية رديئة".

من الممكن أن يفسّر ذلك أسباب طغيان حضور أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - أكثر من الأيديولوجيا الشعبوية - على الرسائل. فعند المستوى النظري، تُعدّ الأيديولوجيا الشعبوية أيديولوجيا تابعة؛ لأنها لا تملك سوى كلمات وإرشادات أقل "عقلانية" للدفاع عن موقفها وشرعنته؛ ذلك الموقف الذي يؤكد: "لا معيار للذوق". وثمّة الكثير من الحجج المتاحة - الآن - بصدد الموقف الشعبوي القائل إن "الثقافة الجماهيرية رديئة" لتفسير أسباب نجاح الثقافة الجماهيرية في ضمان أن كل فئة من المرسلات - (الكارهات، المحبّات الساخرات، المحبّات الحقيقيات) لدالاس - كانت تعي معاييرها وأحكامها وأسباب كونها تنحّي الموقف الشعبوي جانباً.



الثقافة الشعبية والشعبوية وأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية

ليست سلطة أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية مطلقة، بكل تأكيد، بل إن طابعها "النظري" الواضح، وأسلوبها الخطابي هو الذي يكشف عن حدود هذه السلطة. واقتصر تأثيرها على آراء النساء، ووعيهنّ العقلاني؛ أي على الخطابات التي تستعملها النساء عند الحديث عن الثقافة. لكن هذا لا يعني - بالضرورة - أن هذه الآراء والأحكام العقلانية تحدد ممارساتهنّ الثقافية، بل ربّما يكون الحال هو أن هيمنة الخطابات المعيارية لأيديولوجيا الثقافة الجماهيرية - كما يُعبّر عنه في كافة أنواع المؤسسات الاجتماعية مثل التربية والنقد الثقافي - تتمتع - في الحقيقة - بتأثير إنتاجي مضاد على التفضيلات الثقافية التطبيقية. ولهذا، وانطلاقاً من الاعتداد بالذات، لا الجهل أو النقص المعرفي، يرفضن إخضاع ذواتهنّ لتوصيفات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية، أو السماح بأن تكون تفضيلاتهنّ محّددة بها. وهكذا، يقدم الموقف الشعبوي تسويغاً مباشراً لمثل هذا الرفض؛ لأنه يرفض - بالمرة - أي فرق ذكوري بين "الجيد" و"الرديء"، كما يطرد أي شعور بالذنب أو الخجل من ذوق معين. ولهذا تجد أن ثمّة ديالكتيكاً ساخراً بين الهيمنة الفكرية التي تمارسها أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية والجذب التطبيقي "التلقائي" الذي تمارسه الأيديولوجيا الشعبوية. وكلما كانت معايير أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية أشد صرامة، زادت احتمالات الشعور بتعسفها، وزادت جاذبية الموقف الشعبوي. ويحتمل هذا الموقف أن يسعى الفرد وراء تفضيلاته، والاستمتاع بذوقه، على العكس من مثاليات أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية.

وقد تفهّمت صناعة الثقافة التجارية هذا الأمر أيضاً؛ فهي توظف الأيديولوجيا الشعبوية لتحقيق أهدافها الخاصة، من خلال تعزيز الانتقائية الثقافية التي تنطوي عليها، والترويج للفكرة القائلة بعدم وجود معيار للذوق، ويكون ذلك على نحو، ينفي إمكان وجود أحكام جمالية موضوعية. كما تبيع



منتجاتها، من خلال ترويج فكرة أن لكل فرد الحق بذوقه، وله حرية الاستمتاع بالطريقة التي تحلو له.

إلا أن الأيديولوجيا الشعبوية لا تكون قابلة للتطبيق على أهداف صناعة الثقافة التجارية واهتماماتها وحسب، بل ترتبط مع ما أطلق عليه بورديو اسم "الجمالية" الشعبية... أي الجمالية التي هي نقيض النزعة الجمالية البرجوازية التي يتم فيها الحكم على موضوع فني انطلاقاً من معايير شكلية ومعممّة للغاية، تخلو - تماماً - من أية عواطف، أو متع ذاتية. ومن ناحية أخرى، لا تنطوي "الجمالية" الشعبية على أحكام راسخة، بخصوص نوعية النتاجات الثقافية، بل تتميز هذه الجمالية بطابعها التعددي والاشتراطي؛ لأنها تعتمد مقدمة منطقية تقول إن دلالة الموضوع الثقافي تختلف من شخص لآخر، ومن موقف لآخر؛ إنها تعتمد تأكيد استمرارية الأشكال الثقافية والحياة اليومية، وعلى رغبة بالمشاركة راسخة الجذور، وعلى الالتحام العاطفي. وهذا يعني - بعبارة أخرى - أن ما يهم الجمالية الشعبية هو الاعتراف بالمتعة، وأن المتعة مسألة شخصية. وطبقاً لما ذكره بورديو تكون الجمالية الشعبية مرتكزة في الحسّ المشترك بشدة، وكذلك في الطريقة التي يتمكن بها عامة الناس من مقاربة الأشكال الثقافية للحياة اليومية.

ومع ذلك، تُعدّ المتعة هي المقولة التي يتم تجاهلها في أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية؛ فقد بدا أنها غير موجودة في خطابات الأخيرة، لذا؛ تخلق - بدلاً من ذلك - فئات أخلاقية - مركزية من قبيل الشعور بالمسؤولية، أو المسافة الجمالية، أو النقاء الجمالي، على نحو، يجعل من المتعة معياراً، لا صلة له بالموضوع، أو غير مشروع. وبهذه الطريقة، تضع أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية نَفَسها خارج إطار الجمالية الشعبية الذي من خلاله تتخذ الممارسات الثقافية الشعبية شكلها ضمن روتين الحياة اليومية. وهكذا فإنها تبقى مأسورة - حقيقةً ومجازاً - في أبراج "النظرية" العاجية.



هوامش الفصل الخامس:

١) مثلما أشار تيري إيغلتون Terry Eaglton "المهم هو أن نلاحظ بأن البنية المعرفية للخطاب الأيديولوجي تكون خاضعة لبنيته العاطفية؛ أي أن المهم هو أن مثل هذه الإدراكات المعرفية، أو سوء الإدراك المعرفي للخطاب، تتم صياغتها - عموماً - بحسب متطلبات القصدية" العاطفية التي يجسّدها الخطاب.

٢) باميلا: إحدى شخصيات المسلسل.(المترجمة).

٣) المختالة: يبدو أن الكاتبة تلعب - هنا - على كلمة prance "التي تعني: يرقص مختالاً، لذا؛ فهي تبتدع كلمة Prancella لتحاكي كلمة Pamella، إلا أن الترجمة تعجز عن نقل ما قامت به الكاتبة، لذا؛ فقد اقتضى التنويه(المترجمة).

٤) شخصية في المسلسل.

٥) شخصية في المسلسل.

٦) شخصية في المسلسل.

٧) شخصية في المسلسل.

٨) شخصية في المسلسل.

٩) دولي بارتون ممثلة ومطربة، تُعدّ من أفضل مؤدي الموسيقى الريفية country music التي انطلقت، في القرن العشرين، بين الريفيين في المدن الريفية من الجنوب والغرب الأُمريكيين. وكانت دولي مَن ألّفت وسجّلت أغنية I Will Always Love You التي غنّتها عام ١٩٩٢ المطربة الأمريكية الشهيرة"وتبني هيوستن"whitney Houston في فلم"الحارس الشخصي" body guard(المترجمة).

١٠) شخصية في المسلسل.

١١) شخصية في المسلسل.




مكتبة
الفكر الجديد

فهرس المحتويات

يعنى هذا الكتاب بالبحث عن تأصيل مفهوم "الثقافة الشعبية" ودراسة تجلياتها عبر دراسات اختارتها معدّة الكتاب ومترجمته بعناية فائقة، ابتداء بسؤال **جون ستوري**: ما الثقافة الشعبية؟، ومقال **ميخائيل باختين** عن تأثير الطقوس الرومانية، مروراً بدراسة **كليفورد غيرتز** عن صراع الديكة في بالي، ثم الأنثربولوجيا الكولونيالية لعيد الأضحى في مقالة **عبد الله حمودي** (الأنثربولوجيا الكولونيالية لعيد الأضحى واحتفالات التقنّع "بحثاً عن دين ضائع") الهامة جدا، وانتهاء بالبحث عمّا يجعل من مسلسلٍ تلفزيونيّ مندرجاً ضمن الثقافة الشعبية في بحث **إين آنغ** المبدع عن أيديولوجيا الثقافة الجماهيرية في مسلسل دالاس. لدينا أيضاً مقدمة **أحمد عبد الحسين** للكتاب عن الشعبي في الثقافة التي ستضيء لنا بعض الإشكاليات التي واجهت، ولا تزال، دراسة الثقافة الشعبية عربياً. ليرسم لنا الكتاب خارطة ذات امتداد زمانيّ ومكانيّ تتيح للقارئ فرصة التعرّف على الشعبيّ في ثقافة العالم وليكون عتبة لا بدّ منها لمعرفة ثقافتنا الشعبية العربية.



المتوسط